

El diálogo interrumpido

Marcas de exilio en los manuscritos
mexicanos de Manuel Puig, 1974–1978

Graciela Goldchluk



El diálogo interrumpido
Marcas de exilio en los manuscritos
mexicanos de Manuel Puig, 1974–1978





**UNIVERSIDAD
NACIONAL
DEL LITORAL**

Rector Enrique Mammarella

Secretario de Planeamiento Institucional y Académico Miguel Irigoyen

.....
Goldchluk, Graciela
El diálogo interrumpido : marcas
de exilio en los manuscritos mexicanos
de Manuel Puig, entre 1974 y 1978 /
Graciela Goldchluk. - 1a ed. - Santa Fe :
Ediciones UNL, 2021.

Libro digital, PDF - (Itinerarios)
Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-749-294-1
1. Estudios Literarios. I. Título.
CDD 809.04
.....

© Graciela Goldchluk 2021.



© edicionesUNL, 2021

Dirección Ediciones UNL
Ivana Tosti

Coordinación editorial
María Alejandra Sadrán

Corrección
Félix Chávez

Diagramación de interior y tapa
Alina Hill

—
editorial@unl.edu.ar
www.unl.edu.ar/editorial



El diálogo interrumpido

Marcas de exilio en los manuscritos
mexicanos de Manuel Puig, 1974–1978

Graciela Goldchluk

Índice

ADVERTENCIA PRELIMINAR

- 9 El legado Puig
- 15 *Nomenclatura*
- 16 *Clasificación*
- 17 *Convenciones utilizadas en la transcripción*

- 19 **CAPÍTULO 1 • LAS HUELLAS DE LA ESCRITURA**
- 24 El archivo Puig
- 30 Textos producidos entre 1794 y 1978: un nuevo comienzo

- 53 **CAPÍTULO 2 • UNA ESCRITURA SITUADA**
- 55 Condiciones de escritura
- 58 Del nómada al desterrado
- 61 El diálogo interrumpido
- 67 El encuentro con México y las verdades del bolero
- 79 Un problema de lenguaje
- 86 La historia del comienzo
- 96 Los amigos argentinos: la huida a Nueva York
- 100 Vivir en un barrio de Nueva York

- 127 **CAPÍTULO 3 • *PUBIS ANGELICAL*:**
EL RECORRIDO DE UNA ESCRITURA
- 127 Manuscritos encontrados
- 135 El regreso de la mujer rara
- 142 El pasaje frustrado
- 146 Una cuestión de estilos
- 154 Un linaje de mujeres
- 164 El estilo es la mujer
- 168 Los nombres, las fechas, los parentescos
- 173 El alma es la misma: madres de los treinta mil

195	CAPÍTULO 4 • NO TENGO TRONO NI REINA... (LOS OTROS MANUSCRITOS MEXICANOS)
196	Las pirámides
201	El ciclo de <i>El beso</i>
202	Una de boleros
207	Historia caribeña bolerosa forties
212	El ciclo de <i>Pubis</i>
212	Se trata de una dama
215	Serena canta el tango
218	Conclusiones
225	APÉNDICE DOCUMENTAL
226	Conversación con Xavier Labrada, México, octubre de 1999
243	Conversación con César Calcagno para el documental <i>Puig 95% de humedad</i> , Buenos Aires, julio de 2002
269	Entrevista a Manuel Puig, por Elena Poniatowska
269	<i>I Parte: Sábado 19 de octubre de 1974</i>
274	<i>II Parte: 23 de octubre de 1974</i>
278	<i>III Parte: 24 de octubre de 1974</i>
285	Bibliografía

A Héctor,
que siempre sabe,
por el saber y por el sabor.

Advertencia preliminar

EL LEGADO PUIG

*Un escritor es, sobre todo,
alguien que escribe un testamento:
lo que escribe es, como cosa pública y sobreviviente,
de orden testamentario.*

☞ Andrei Tarkovski. De El Sacrificio
(monólogo de Alexander, en el atardecer del bosque, frente a su hijo).

Este libro surgió de mi tesis doctoral presentada en la Universidad Nacional de La Plata.¹ Su objeto de reflexión lo constituyen los manuscritos que Manuel Puig produjo durante sus primeros años de exilio, entre 1974 y 1978, aunque nos detenemos en especial en el seguimiento de los apuntes previos y en las distintas etapas de redacción de las novelas escritas en el período: *El beso de la mujer araña* y *Pubis angelical*.² El enfoque geneticista que guió la investigación interroga con mirada nueva el resto arqueológico y lo convierte en *escritura viva* capaz de mostrar sus heridas, sus marcas de exilio.

1 La tesis, dirigida por José Amícola, tuvo como título *Intertextualidad y génesis en los textos mexicanos de Manuel Puig. Novelas, guiones, comedias musicales (1974-1978)*. Debo a Julieta Cingolani el haber podido transitar el camino que lleva de una escritura destinada a unos pocos especialistas y alumnos resignados hacia un libro que pretende llegar a los muchos y varios lectores de Puig.

2 El conjunto de manuscritos de *El beso de la mujer araña*, en su etapa redaccional y prerredaccional, está disponible en el CD rom que completa la edición en soporte papel de la novela en la colección Archivos. Todas las referencias a los manuscritos de *El beso de la mujer araña* remiten a esa edición.

Desde esta perspectiva, el manuscrito de autor se presenta como un objeto problemático: no es anterior a la obra publicada sino posterior, ya que se trata de textos producidos como borrador o anticipación de otro que aspira a ser publicado, pero sólo se convierten en pre-textos (*avant-texte*) con posterioridad a la publicación del libro. Mientras la obra no está concluida, los bosquejos y redacciones preparatorias tienen una función práctica, son parte de una obra en formación. Una vez que la obra ha sido publicada, los manuscritos se independizan y constituyen un objeto heterogéneo, son el otro del texto.

Por supuesto, muchos escritores se apresuran a eliminar los vestigios del proceso de escritura. Después de aceptada una obra para publicar, una vez que el libro ha salido de la imprenta, nada más fácil que tirar los borradores a la basura, tal vez romperlos antes para que no sean robados, limpiar los disquetes y eliminar los archivos de la computadora. Pero muchos autores no lo hacen. El contenido y la forma del testamento del escritor que no destruye sus papeles cambia, sea que los legue a la Biblioteca Nacional de Francia, como Miguel Ángel Asturias, o que pida que los destruyan, como Franz Kafka.³ La apropiación de este legado, más que la de la obra editada, pone en evidencia una cuestión de autoridad que el escritor resolvió en vida al inscribir su libro —una versión de su libro— con un *copyright*, dejando esa parte de su testamento salvaguardada y a su cargo, aun después de muerto.

Esta acción de registrar la obra (con una firma, o más modernamente en un registro de propiedad intelectual) es la que distingue al autor moderno. La edición integra la obra a un archivo

3 La Colección Archivos, ALLCA XX (*Archivos de la literatura latinoamericana, del Caribe y africana del siglo XX*), nace como una ampliación de este legado de Miguel Ángel Asturias, quien inició en vida una Asociación con el objeto de salvaguardar su obra a partir de tres acciones principales: a) procesar los «papeles» donados a la Biblioteca para facilitar su acceso a los investigadores; b) organizar la edición crítica de sus obras; c) procurar que ambas iniciativas estuvieran al alcance del público lector de Europa, América Latina, y especialmente de Guatemala cuando las condiciones políticas lo hicieran posible.

de obras nacionales, que tiene una ubicación precisa en un archivo mayor —pretendidamente «universal», es decir globalizado— de textos publicados bajo las normas del ISBN.⁴ Instituido un archivo (el de las obras editadas), quedan los otros papeles, los que no están firmados. El reconocimiento de la inscripción de la firma requiere la intervención de una autoridad legal y legitimada (heredero, albacea, especialista) y su lectura queda supeditada a la constitución del archivo.⁵ Esta operación es tan constitutiva de los borradores de trabajo, que algunos genetistas privilegian la noción de archivo sobre la de texto.

En un diálogo con Derrida convocado por un grupo de genetistas franceses, Louis Hay reclama separar la noción de manuscrito de la noción de texto, e incluso oponerlas: dado que el manuscrito es un «acontecimiento de escritura» irrepetible, al nombrarse «archivo» debería oponerse a «texto». La separación del manuscrito de la noción de texto es rechazada por Derrida, quien propone que «el archivo es siempre un texto». Esta inclusión del manuscrito dentro de una categoría que se define por la iterabilidad de sus rasgos responde a una advertencia formulada en *Mal de archivo* sobre la necesidad de «distinguir el archivo de aquello a lo que se lo ha reducido con demasiada frecuencia, la experiencia de la memoria y el retorno al *origen*» (Derrida 1994, resaltado en el original). Por su parte, Louis Hay también se había ocupado en «La escritura viva» de realizar una distinción, al señalar que «La constitución de los estudios de génesis como campo de investigación supone una distinción entre la experiencia de la creación *tal como esta es vivida por el escritor*, y las huellas de dicha actividad tales como pueden ser observadas en

4 El ISBN (Internacional Standar Book Number) es el resultado de un sistema numérico para libros utilizado por los editores ingleses y oficializado por la ISO (International Standard Organization) como norma internacional en 1972, tanto para los comerciantes del libro como para las bibliotecas.

5 Derrida (1995) contempla la situación de firma: «Por un lado, ustedes han recibido el poder de sus firmas, y por otro lado, el gesto, el trabajo que ustedes hacen es también una firma, con lo que supone de decisión, de problemático, de elección crítica. Son gestos de poder, de imposición, de represión, que son contra-firmas».

los manuscritos» (Hay 1993:13, resaltado mío). Para Louis Hay (1995), el manuscrito es un «acontecimiento único, ahí donde ha pasado alguna cosa en la escritura». Dilucidar la naturaleza de este acontecimiento es lo que nos permitirá ponernos de acuerdo sobre la naturaleza del manuscrito.

Es indudable que la presencia del manuscrito remite al momento de la creación literaria, por lo tanto interrogarnos sobre esa instancia nos ayudará a tomar posición. En *El espacio literario*, Blanchot reflexiona acerca de la génesis:

En este sentido [de obra en reposo, preservada en un museo] la obra nunca es, y si trasladando abusivamente la idea de que no está hecha, decimos que nunca deja de hacerse, esto, al menos, nos obliga a recordar que la obra permanece vinculada a su origen, que sólo es a partir de la experiencia incesante del origen, y también nos recuerda que la violencia antagonica por la cual —durante la génesis— ella era la oposición de sus momentos, no es un rasgo de esa génesis, sino que pertenece al carácter de lucha, agonal, del ser de la obra. La obra es la *libertad violenta* mediante la que se comunica y por la cual, el *origen*, la profundidad vacía e indecisa del origen, *se comunica* por medio de ella para formar la decisión plena, el rigor del *comienzo*. (Blanchot 1955:192, resaltados en el original)

Reconocemos en el manuscrito las huellas de esa lucha, pero no «tal como ésta es vivida por el autor» sino como *comunicación* violenta de un origen en el momento en que se separa de él. El manuscrito se nos aparece como primer movimiento voluntario de comienzo, de allí sus efectos institucionales, su relación con el contexto y su irrenunciable lugar en la consideración de un proyecto creador.

Con esa mirada me propongo acercarme a una zona de la creación literaria de Manuel Puig, a partir de un archivo reunido por el propio escritor, completado con la consulta de otros archivos personales (biblioteca, videoteca y discoteca), con la charla con amigos y familiares de Puig que me brindaron todo su apoyo, y contrastando mis hallazgos con documentos de la época. Algunos de los manuscritos son reprodu-

cidos en forma facsimilar con transcripción, o directamente transcritos, pero el conjunto de esbozos preparatorios de *Pubis angelical* se presenta como *dossier* geneticista en formato electrónico, acompañado de su transcripción, en un CD adjunto. Es mi intención que con la inclusión de este CD, los lectores puedan acceder a la experiencia del manuscrito.

La transcripción del manuscrito permite tener acceso al componente textual del mismo, fundamental para un análisis de los procesos de escritura, pero de ningún modo único elemento significativo a la hora de interpretarlo. Subrayados más o menos intensos, flechas que unen puntos distantes, uso de una misma fibra de color que aparece recuadrando palabras sueltas en varios papeles diferentes, son algunos de los signos de difícil transcripción, cuya presencia se pierde en convenciones que por otra parte dificultan la lectura lineal que un texto exige. Frente a esta situación, el facsímil supone un avance, particularmente cuando se trata de etapas de textualización (pre-textos redaccionales), pero sólo la edición electrónica nos permite acercarnos a la vibración de la letra en la pantalla⁶ y permite una sintaxis aleatoria que de alguna manera evoca el funcionamiento del *dossier* prerredaccional. Los noventa y cinco trozos de papel —a veces hojas completas, otras tiritas de 5 x 12 cm.— fueron agrupados por Manuel Puig en doce conjuntos, quedando algunos sin ubicación precisa; esta investigación presenta una hipótesis del funcionamiento de varias de las microestructuras ensayadas por el autor durante su trabajo, pero deja abierta la posibilidad de ensayar nuevas lecturas a través de un modo de presentación que favorece las asociaciones libres.

No es frecuente el análisis de las estructuras en trabajos de genética textual, tal como señala Henri Mitterand (1985:VI-VII, traducción nuestra):

6 Como la imagen cinematográfica, la letra en la pantalla tiene la vibración de una presencia que se manifiesta en la ausencia de su aura.

Resulta deseable [...] destacar que se trata aquí de una distinción entre una genética «escenática» [prerredaccional] y una genética «de la inscripción» [redaccional], o, si se prefiere, entre una genética de bosquejos y una genética de variantes —incluso si frecuentemente una resulta parasitaria de la otra—. Los estudios [...] me parece que privilegian todavía los fenómenos propiamente escriturarios, incluso dentro de los estudios de «escenarios» [esquemas prerredaccionales]; dicho de otro modo, aquello que concierne a las pequeñas unidades de producción textual —corrección de nombres, agregados de frases, desaparición y reaparición de morfemas, superposiciones metatextuales, comentarios marginales, expansiones, reducciones o sustituciones de frases, génesis de la metáfora, trabajo del Verbo y de la Huella, construcción-desconstrucción-reconstrucción de la escritura, retórica de la línea a línea o de la página a página—. De allí la predilección —cuasi imposición— del genetista por la delimitación de campos textuales fragmentarios [...] Es la vía de una genética estilística o de una estilística genética.

Según se podrá ver, esta investigación no abandona la pretensión de dar cuenta de una génesis de las estructuras para el caso de las dos novelas que abarca: *El beso de la mujer araña* y *Pubis angelical*, tanto en su dimensión intratextual como en el intertexto con los proyectos dramáticos producidos durante el período. En el diseño de estos recorridos se tomarán en cuenta tanto los esquemas que Puig iba desarrollando conforme avanzaba en la redacción, como algunos comentarios metatextuales marginales, e incluso las variaciones en campos textuales delimitados arbitrariamente, de acuerdo al interrogante que hace surgir el trazo de la mano del escritor en nuestra conciencia crítica.

Para describir estos recorridos de escritura se hace necesario acudir a términos que no están establecidos en el uso cotidiano, o cuyos límites de significación pueden dar lugar a dudas. Con el deseo de allanar la lectura incluimos un breve resumen a modo de glosario técnico:

Nomenclatura

Al referirnos al manuscrito, lo hacemos en el sentido amplio que Louis Hay (1993) da a este término, el cual «incluye en un mismo objeto intelectual documentos que difieren en sus características materiales y en sus modos de escritura, manuscrita, mecánica o electrónica»;⁷ sin embargo, para el estudio pormenorizado, distinguiremos:

- *Manuscrito*: escritura manuscrita hológrafa, utilizada por Puig para los pre-textos prerredaccionales y en ocasiones durante la etapa redaccional.

- *Dactiloscrito*: escrito a máquina por el propio autor. La marca por excelencia que diferencia el dactiloscrito de la copia es el reemplazo al correr de la máquina. Es la escritura preferida por Puig para las diferentes redacciones de los capítulos de sus novelas.

- *Copia dactiloscrita*: copiado a máquina por el autor. Constituye un tipo intermedio entre el dactiloscrito y la copia dactilográfica. Se utiliza para «pasar en limpio» el dactiloscrito, y los reemplazos al correr de la máquina que no responden a errores de tipiado son muy pocos (no se encuentran en todas las páginas). La gran mayoría de las correcciones se hacen a mano.

- *Copia dactilográfica*: se trata de la copia a máquina realizada por terceros. En este caso, los reemplazos responden exclusivamente a problemas de tipiado y todas las correcciones se hacen a mano.

- *Fotocopia corregida*: esta forma de reproducción aporta información específica, además de recuperar alguna etapa perdida en su forma original; al mismo tiempo, la presencia de la fotocopia sustrae de nuestra mirada tanto el soporte origi-

7 Grésillon (1994:244) da esta definición en el glosario: «Manuscrit: tout document écrit à la main; par extension, on y inclut parfois des documents dactylographiés ou imprimés (le fonds manuscrit de Proust à la Bibliothèque nationale comporte des carnets, des cahiers de brouillons, des cahiers de mise au net, des dactylographies et des épreuves corrigées)». Siguiendo a Grésillon podemos incluir también las fotocopias corregidas.

nal, muchas veces manuscritos de otros proyectos, como matices de colores que permiten identificar diferentes momentos en la escritura. A partir de *Pubis angelical*, Puig comienza a utilizar la fotocopia como modo de corrección. Volveremos sobre este uso en el comentario acerca de las etapas redaccionales de esa novela.⁸

Clasificación

En cuanto a la clasificación general de manuscritos, consideramos dos grandes zonas:

- *Pre-textos prerredaccionales*: todos aquellos escritos del autor que no constituyan la redacción de un capítulo o escena. Encontramos en este campo la más amplia variedad, desde esquemas abstractos o dibujos, hasta resúmenes manuscritos de argumentos de películas o dactiloscritos correspondientes a una investigación bibliográfica, pasando por cuadros sinópticos, listas, frases sueltas, etc. Dentro de este campo distinguimos:

- a. Pre-textos prerredaccionales de exogénesis:⁹ copias de letras de canciones, apuntes tomados de libros, entrevistas, etcétera.

- b. Pre-textos prerredaccionales de endogénesis: abarcan desde esquemas o anotaciones mínimas hasta —en el caso de los escritos de Puig— complicados cuadros que abarcan la organización general de una novela.

8 El modo de reproducción por fotocopias era conocido por Puig desde muy temprano. En 1966, habiendo firmado con Seix-Barral un contrato para la publicación de *LTRAH* (que finalmente no se cumpliría), escribe a su familia: «Pasé sin embargo días de neura porque Barral todavía no me ha mandado la copia fotostática que me había prometido y la necesito para seguir las correcciones porque de muchos capítulos no tengo copia» (28-02-1966). Entre las diferentes etapas redaccionales de *TBAA*, se encuentra un capítulo fotocopiado, pero con un sistema que usaba papel ilustración y brindaba una imagen más parecida a una fotografía que las actuales copias. No obstante, entre los documentos de investigación para esa novela se encontraron fotocopias de un libro de medicina. En *El beso de la mujer araña* no aparecen fotocopias, y a partir de *Pubis angelical* se hacen comunes entre los manuscritos.

9 Los conceptos de *endogénesis* y *exogénesis* propuestos por Raymonde Debray-Genette en su estudio sobre Flaubert respondían a un caso particular de apropiación

- *Pre-textos redaccionales*: las diferentes redacciones, ya sea de capítulos aislados, trozos de capítulos, o del conjunto de la novela o texto dramático. Frecuentemente estos pre-textos incorporan frases anotadas en los pre-textos prerredaccionales.

Convenciones utilizadas en la transcripción

Las discusiones acerca de la conveniencia de diferentes modelos de transcripción de manuscritos parece infinita (cf. Grésillon 1994:121-135). La transcripción diplomática (aquella que intenta reproducir la disposición del manuscrito) pone el acento en la operación física y la semantización del espacio, mientras que la linealizada pone el acento en la operación intelectual y la semantización del tiempo. Apoyada en la posibilidad de brindar una imagen digital del manuscrito original, opté por una transcripción que intente reproducir la disposición gráfica para ubicar con más facilidad el texto transcrito, pero hago uso de la transcripción linealizada cuando puede facilitar el seguimiento del proceso escriturario. Las convenciones que utilizo son:

- *tachado simple*: señala una tachadura a mano. Ej.: tu vieja
- *tachado doble*: tachadura a máquina. Ej.: históricas casi diría

ción y transformación inmediata de fuentes. Se llamaría *exogénesis* al estudio de la genética que pone en relación un texto «de afuera», utilizado por el autor como fuente, con el texto «de adentro» que está elaborando el creador (en particular el tipo de elaboración que hace Flaubert). Élica Lois (2001:20) sugiere que estos términos pueden ser útiles para dar cuenta de dos dimensiones de intertextualidad, ya que «la red de relaciones que vinculan entre sí las diferentes piezas de un dossier pre-textual superan ampliamente los marcos de la intratextualidad» y considera al respecto ciertas anotaciones marginales de Cortázar (Cortázar y Barrenechea 1983:63, n.35). En el estudio de los *dossiers* de Puig, esta nomenclatura viene en nuestra ayuda para incorporar de manera dinámica algunos textos que se encuentran en el límite entre el pre-texto y el documento, como la selección de boleros (EBMA, 2002:366-384) cuyas letras fueron copiadas a mano por Puig, de un disco que le pertenecía y que se conserva con los títulos de algunas canciones subrayados. Las letras serán incorporadas a la trama de la novela, pero ya al copiarlas se notan sutiles diferencias con la interpretación que evidentemente sigue el autor.

- *negrita*: indica reemplazo o agregado sin indicar si la palabra nueva aparece en el mismo renglón o entre líneas. Ej.: **tuve acceso entré**. Cuando está sobrescrito, el reemplazo se copia sin dejar espacio entre los caracteres. Ej.: **768** indica un 78 que se convierte en 68.

- *corchetes*: señalan palabras que se completan, o cualquier aclaración que sea palabra del transcriptor. Ej.: porque « [futuro] es total *fulfillment* indica que las comillas se refieren a la palabra futuro, que está en este caso en el renglón superior del manuscrito, (Fig. 32, N.E.6.0027). También pueden aparecer en aclaraciones. Ej.: [en forma transversal] indica una disposición difícil de reproducir.

- *sobre las imágenes presentadas*: Las imágenes que se presentan en el libro están tomadas del Archivo Digital Puig, es decir, de la digitalización del conjunto de manuscritos literarios del autor (realizada por Mara Puig con la colaboración de Pedro Ghergo), y se publican por gentileza de Carlos Puig. Cada imagen está identificada con un ID que permite ubicarla en el conjunto del archivo digital.¹⁰

10 Existe el proyecto de publicar el Archivo Digital Puig en forma completa. Una vez que se concrete esta publicación, las imágenes aquí presentadas podrán ser ubicadas en el conjunto.

Capítulo 1

Las huellas de la escritura

La relación entre literatura y exilio se ha explorado desde diferentes ángulos. Desde una perspectiva teórica, el acto de escribir implica un exilio de la propia lengua, un gesto fundacional en la literatura de Puig que inventa su propia escritura a partir del rechazo de la voz de autoridad de la lengua heredada. Desde una perspectiva más modesta, este trabajo explora qué sucedió con la producción escrita de un autor argentino durante sus primeros años de exilio: cuáles fueron sus condiciones de producción —diferentes de las de otros escritores en situaciones parecidas—, con quiénes se relacionó y cómo se modificó, concretamente, el desarrollo de su escritura. En particular, nos ocuparemos de los que consideramos sus textos mexicanos: las novelas *El beso de la mujer araña* y *Pubis angelical*, en un contexto de escritura de diálogo con otros proyectos del autor, casi desconocidos hasta el momento.¹

1 En vida de Manuel Puig se publicó *Recuerdo de Tijuana/ La cara del villano*. Durante el transcurso de la investigación, pude publicar la mayoría de los textos desconocidos, como se puede ver en la Bibliografía.

La denominación «textos mexicanos» responde al impulso de explorar una impresión de lectura que con el correr de la investigación se transformó en hipótesis: la expulsión del país de origen —con el que de todos modos el autor mantuvo siempre una relación conflictiva— unida al encuentro con la cultura mexicana, producen en Manuel Puig una respuesta doble. Por una parte, entendemos que las ficciones novelescas de Puig restauran un diálogo interrumpido por el autoritarismo y tienden un puente hacia el futuro que es la contracara de la mirada nostálgica característica de la construcción moderna del exilio. En este gesto se puede ver una vez más la singularidad de Puig, que no organiza un discurso nostálgico, sino polémico. Sus novelas del período asimilan la realidad política en el mismo momento que sucede, pero estos hechos inciden en el interior de la ficción porque su contacto es directo. Puig no se plantea cómo representar el horror, lo incorpora. También en este sentido, el hallazgo de materiales de escritura vino a confirmar una intuición, hay mucha más política en las novelas de Puig que lo que la crítica en general prefiere leer, o la política no está allí donde se la busca.

Por otra parte, comedias musicales y guiones cinematográficos establecen su lugar de enunciación en el país huésped. La elección de estas formas, en las que Puig acude a figuras populares de México y a su cancionero, habla de la necesidad del encuentro directo con el público que dan el teatro y el cine. La lógica de estos textos difiere esencialmente de la que rige la escritura de las novelas. Puig considera un guión o un libreto como un pre-texto (en el mejor de los casos redaccional) que será concretado en el escenario o en el set de filmación, no se considera autor exclusivo de las obras que resultarán de sus propuestas. Paradójicamente, en ellos la voluntad del escritor no cede, como acontece en las novelas. Estos escritos —esquemas de guiones o guiones, libretos de comedias musicales sin la música— tal vez por su carácter intrínseco de incompletos, sirven a Puig como campo de pruebas de nuevas

estéticas, y como lugar donde reciclar el material residual que las novelas expulsan.

Manuel Puig sale de Argentina a fines de 1973, días después de haber entregado el guión para la película *Boquitas pintadas*, adaptación de su segunda y exitosa novela. No sabe que será la última vez: amenazas telefónicas recibidas por su familia lo ponen en conocimiento de que ha ingresado a las listas negras de la triple A.² No sabe que ha pasado a formar parte del primer grupo de exiliados de su generación.³ En el momento de su partida llevaba el equipaje usual de quien va a pasar un mes lejos de su casa: algo de ropa y el manuscrito de la novela en curso para mostrarlo a sus amigos en México.

En julio de 1990, Puig está de regreso en México. Además de sus numerosos viajes, ha residido en Nueva York y Río de Janeiro. Esta vez piensa seriamente en establecerse y por ese motivo elige Cuernavaca, a dos horas de la capital y con un clima ideal. Lo sorprende la muerte cuando todavía no había terminado de refaccionar su nueva morada. Deja una carrera trunca, varios proyectos, un guión recién escrito en italiano y un par de relatos entregados a dos revistas (en Roma y en Buenos Aires).⁴ En su escritorio, también a medio ordenar, queda una infinidad de manuscritos: este hombre que se trasladaba

2 Triple A: Alianza Anticomunista Argentina. Grupo parapolicial que funcionó desde fines de 1973 hasta comienzos de 1976 liderado por el entonces ministro del Interior José López Rega. La instauración de la Junta militar en marzo de 1976 institucionalizó el terror, volviendo innecesario este funcionamiento.

3 En su libro sobre la relación entre literatura y política durante los años setenta, con especial atención al período de la dictadura 1976-1983, José Luis de Diego (2001) confecciona una lista de escritores e intelectuales y críticos ligados al campo literario: la primera fecha es 1973 y en ella se inscriben Manuel Puig y Vicente Batista, aunque consideramos como fecha del exilio para Puig 1974, en que comenzó la prohibición de regresar al entrar en las listas negras de las tres A (de Diego, 2001:157).

4 Puig murió el 22 de julio de 1990. Ese año se publica «El error gay», en *El Porteño*, y «Mi queridísima esfinge», en la revista italiana *Chorus*, incluido posteriormente en *Los ojos de Greta Garbo* (1991-1993).

con muy pocas cosas, que dejaba los departamentos amoblados y que antes de irse de Río había donado una parte de su biblioteca,⁵ conservaba junto a sí desde sus primeros cuadernos con apuntes de *Cinecittà* (1956) hasta las correcciones de las traducciones de sus novelas. El celo puesto en guardar sus papeles hizo pensar a muchos críticos que en esa montaña de documentación debía haber una novela inédita. Poco después de la muerte del escritor, en un periódico de Buenos Aires se publica un adelanto de la novela *Humedad relativa 95%*,⁶ en la que Puig estaría trabajando: el cotejo de los manuscritos permitió comprobar que era un proyecto inconcluso abandonado en 1966. Dedicado en los últimos dos años a la escritura de guiones, Puig acababa de escribir por encargo uno sobre la vida de Vivaldi, y antes había presentado un proyecto de guión sobre la cantante lírica Claudia Muzio. El lugar más importante en sus investigaciones lo ocupaba la batalla del Jarama, en la guerra civil española, donde se desarrollaría una película con brigadistas internacionales como protagonistas. En cuanto a novelas, se hallaron algunos apuntes prerreccionales de *Mère fantasie*, novela a la que se refiere en su última participación en un evento público.⁷

5 May Lorenzo Alcalá era directora del Instituto de Cultura Brasil Argentina (ICBA), donde promovió la obra de varios escritores argentinos. Fue en una de sus veladas literarias que presentó a Manuel Puig con un joven César Aira que acababa de publicar *La luz argentina*, uno de los libros que Manuel conservó para sí: «Antes de partir, Manuel donó parte de su biblioteca al ICBA» (Lorenzo Alcalá, 1997:111). Tuve ocasión de visitar esa biblioteca, en la que la Colección Puig fue catalogada en 2008, por iniciativa de su directora María del Carmen Thomas.

6 Este malentendido trascendió las fronteras: Martí-Peña (1997:35) registra una traducción de Hurley publicada por Thomas Colohie, quien sin embargo conocía bien a Manuel.

7 En *La Semana del Autor*, en abril de 1990 en Madrid, Puig declaraba: «Tengo un proyecto de novela pero no lo puedo empezar porque acepté un trabajo para cine e inmediatamente después otro. Acabo de hacer un guión sobre Vivaldi» [...] «El proyecto de novela es una cosa que vuelve a La Pampa de los años '40. Pero no me gusta hablar mucho hasta que no estén las cosas encarriladas, porque ya me ha

Todos estos documentos de trabajo se acumulaban en el escritorio de la casa de Cuernavaca, a medio clasificar. Frente al dolor que provoca la muerte abrupta de un hermano en un país extranjero y en la necesidad de hacerse cargo de un legado también inesperado, la primera decisión tomada por el hermano de Manuel Puig se orientó hacia una institución universitaria. Carlos Puig compró grandes cajas de cartón destinadas al transporte y en ellas fue apilando, en el mismo orden que su hermano había dispuesto, carpetas con hojas escritas a máquina y a mano, fotocopias, recortes de periódicos, manuscritos, bolsas de plástico con revistas, etc. Esas cajas fueron a la Universidad de Princeton, que los conservó en guarda hasta comienzos de 1994, cuando fueron llevadas al departamento de la familia en Buenos Aires.

En agosto de 1994, ingresé por primera vez en la casa del barrio de Palermo donde Puig había escrito *Boquitas pintadas* y *The Buenos Aires Affair*, como parte de un grupo de investigación de la Universidad de La Plata dirigido por José Amícola (con Julia Romero y Roxana Páez como mis compañeras). Nos recibió la madre del escritor, María Elena Delle-donne, es decir Male Puig. La conversación iniciada con ella y con su hijo Carlos Puig derivó en la necesidad de organizar los escritos heterogéneos que amenazaban con su desintegración material progresiva. Es así que comencé una tarea que se prolonga hasta la actualidad. El criterio que utilizamos en un primer momento fue el de preservar y rotular los escritos. De ese modo, en el primer año de trabajo grupal quedó organizado el fondo de manuscritos de modo que fuera posible tener una idea acabada del conjunto de la producción escrita de este autor, tanto de sus novelas, relatos y guiones publicados, como de los muchos proyectos que no se habían concretado. De ese fondo de manuscritos a la conformación del archivo hubo un recorrido que incluye la preservación

sucedido abandonar dos proyectos empezados por falta de convicción en la voz narradora» (2001:66, 68).

completa y su reproducción en formato digital, con vistas a ponerlo al alcance de estudiosos y lectores en general.

EL ARCHIVO PUIG

El Archivo Puig resulta ejemplar, al punto que Jorge Panesi (1996:375-376), con acertada ironía, ha llamado a este escritor «héroe de la crítica genética», ya que no apuesta (como los «villanos» que destruyen papeles) «a la ilusión de una obra arrancada a las vacilaciones del balbuceo»; por el contrario, Puig ha preferido no destruir sus manuscritos. Esto no significa que hubiera conservado *todas* las instancias de escritura: en el estudio comparativo se puede ver que algunas versiones fueron destruidas o utilizadas para escribir nuevos proyectos en su verso. Esta modalidad sugiere que los manuscritos conservados eran considerados por Puig como material de trabajo, borradores que podían usarse nuevamente, ideas nunca totalmente concretadas, y tampoco descartadas del todo.

La economía de lectura que nos dicta el objetivo trazado: mostrar la evolución de una creación literaria, más particularmente el punto de viraje que representó el exilio por un lado, y el encuentro con México por otro, pero ambos eventos en interacción, nos marca una pauta en el recorte de los textos a considerar. El primer paso en la reconstrucción de un proceso de escritura, según establece Élide Lois (2001:5), es la «localización de *todo* el material posible». Esta indicación básica pierde su inocencia con el uso de la cursiva (en el original); quien ha trabajado profusamente con manuscritos sabe que el riesgo es doble: el material puede resultar escaso (apenas una versión con mínimas variantes respecto del texto publicado), o puede resultar excesivo. ¿Es necesario localizar *todos* los manuscritos de Ricardo Güiraldes para estudiar un cuento? La cursiva tiene en este caso el peso de una meditación. Una vez localizado *todo* el material posible, y datado (segunda fase), se podrá decidir cuáles documentos resultan pertinentes y por lo tanto pasarán a la fase de desciframiento.

Durante los años 1974 a 1978 (fechas que encierran desde el momento en que Puig no puede regresar a Argentina hasta la publicación de *Pubis angelical*), la escritura de Puig prolifera en guiones y proyectos teatrales de una manera que no había sucedido antes, contradiciendo el propio relato del paso del guión a la novela como algo definitivo. A ese período pertenecen los dos únicos guiones publicados en vida del autor por impulso de su editor en Italia, Angelo Morino, y otros textos que han comenzado a publicarse de manera póstuma. El relevamiento de todo el material muestra una producción que incluye además proyectos inconclusos. Sobre esos conjuntos textuales, ya clasificados cronológicamente, se realizó una nueva clasificación topológica: ¿cuáles son los textos producidos por «el encuentro con México»? Ya que entre 1974 y 1978 Manuel Puig alternó su lugar de residencia entre México y Nueva York, ¿por qué la insistencia en los «textos mexicanos»? La localización tiene un carácter estratégico, elige leer desde el Sur de América del Norte. De todos los escritos producidos en el período, se detiene en aquellos que se ubican en México para escrutar la mirada de este argentino que no encontraba silencio en las calles neoyorquinas. En las dos novelas producidas entre México y Nueva York con un recorrido bastante preciso de ida y vuelta, no puede dejar de ver la experiencia mexicana como comienzo y fin de la escritura. Esta estrategia, como se verá en el análisis, no pretende descartar ni reducir la experiencia neoyorquina, pero encuentra en el México de Manuel Puig la posibilidad de un nuevo desarrollo para su escritura.

En cuanto a la documentación del período, contamos con los manuscritos de las obras, pero no con la correspondencia familiar que hubiera completado de manera fehaciente el lugar de residencia de cada momento durante esos años.⁸ En nuestro recorrido por los manuscritos, muchas veces será posible

8 En *Querida familia* (Puig 2005 y 2006), recopiló la correspondencia familiar entre 1956 y 1983, que comprende una o dos cartas semanales. Las cartas se detienen

ayudarnos por el soporte material de los mismos, suponiendo —con cierto grado de probabilidad— que si el escrito utiliza un papel de correspondencia del «Hotel México», es en esa ciudad donde fue escrito, y que si corresponde a Nueva York, esto registra el paso por la metrópolis nortea. También resultan de utilidad los datos recopilados por Suzanne Jill-Levine en su biografía, parte V: «El exilio (1974-1979)» (Jill-Levine 2002:227-280), y la investigación realizada con anterioridad cuyos resultados están parcialmente publicados (Goldchluk 1997; Panesi, Goldchluk, Romero 2001). A esta base, completada con innumerables reportajes que se conservan en el Archivo Puig (una interesante selección se encuentra en Romero 2006), se agregó el trabajo documental de Mausi Martínez,⁹ que aportó nuevos datos y colaboró con el esclarecimiento de algunas pistas halladas en los manuscritos. Durante la Semana *Puig en acción*, realizada en General Villegas en octubre de 2001, pude revisar nueva documentación recopilada y exhibida por el equipo de gente que dirige Patricia Bargeró.

En cuanto a las características materiales de los manuscritos investigados, se destaca la reutilización de hojas escritas para las primeras etapas de escritura. La gran mayoría de pre-textos de la primera fase redaccional están escritos sobre proyectos anteriores o fotocopias de material de lectura. Esto trae al menos dos consecuencias para el investigador: por un lado ayuda a fechar proyectos de escritura estableciendo un límite hacia el pasado

en 1968, fecha en que Puig se instala en Buenos Aires, y recomienzan en 1980, cuando el escritor se muda a Río de Janeiro. Entre fines de 1973 y 1980 la correspondencia siguió, pero las cartas se han perdido. Aunque no hay recuerdo familiar sobre su posible destrucción, el clima de terror que se vivió por esos años, sumado a las amenazas concretas contra la familia y a la prohibición de la obra de Puig, son motivos suficientes como para conjeturar al menos su ocultamiento. Mucho papel fue destruido por esos años frente al temor, y algunos documentos tan celosamente guardados que terminaron extraviados.

9 Mausi Martínez es la realizadora del documental *Puig, 95% de humedad*, de donde tomamos el reportaje a César Calzagno, de fundamental importancia para el estudio del período 1974-1976.

(no pudo ser escrito antes de...) y una razonable proyección hacia el futuro (probablemente fue escrito hacia los años...). Por otra parte, descubrir etapas que han sido descartadas o utilizadas únicamente como soporte material en su verso nos indica que las versiones guardadas tienen, para Puig, un valor en sí mismas. Si, como afirma Derrida (1995): «un escritor es sobre todo alguien que escribe un testamento», el de Puig suma a la obra un legado material, el de las huellas de su trabajo.

Para una mejor comprensión de los materiales estudiados, resulta conveniente hacer un relevamiento de los hábitos de escritura de Puig, con ejemplos que remiten cada uno a una imagen que se encuentra al final del capítulo. Comparando el material prerredaccional y redaccional, particularmente de sus ocho novelas, conjeturamos las siguientes *fases*¹⁰ en la elaboración de los textos:

a. *Primera fase prerredaccional de creación*: elaboración de esquemas prerredaccionales generales donde el autor se plantea problemas a resolver, tanto formales como de contenido. (Fig. 1)

b. *Fase de exogénesis*: investigación bibliográfica o de documentación variada, ya sea películas, canciones, cuadros, y realización de apuntes; entrevistas destinadas a investigar las características de determinados personajes. (Fig. 2)

c. *Primera fase redaccional*: escritura dactiloscrita de cada capítulo por separado. En estos casos cada uno se numera de manera independiente. Se incluyen en esta primera fase las diversas redacciones de cada capítulo, que en el caso de *Pubis angelical* alcanza hasta cuatro conservadas del capítulo dos, y en *The Buenos Aires Affair* llega a once versiones del uno. (Fig. 3)

d. *Segunda fase prerredaccional de creación*: elaboración (en forma simultánea con la primera fase redaccional) de nuevos

10 Optamos por la denominación «fases» para los momentos de escritura, y no «etapas», ya que entendemos que más que pasos sucesivos que se superan una vez cumplidos, estamos frente a diferentes aspectos del desarrollo de la escritura.

esquemas prerredaccionales que desarrollan pequeños problemas, o que resumen el estado de la novela y su estructura final con sucesivas listas de capítulos. (Fig. 4)

e. *Segunda fase redaccional*: copia dactilográfica o nuevo dactiloscrito, con numeración corrida, que toma como base la última versión de cada uno de los capítulos elaborados de manera independiente. (Fig. 5)

f. *Correcciones*: fotocopia de la segunda fase redaccional, sobre la que se efectúan algunas correcciones manuscritas que se incorporarán a las hojas de la segunda fase. (Fig. 6)

g. *Nuevas correcciones*: sobre el mismo soporte material de la segunda fase redaccional. En esta fase puede suceder que se agreguen capítulos, en cuyo caso aparecerán en manuscrito (como el anónimo en *La traición de Rita Hayworth* o el relato de la mujer pantera en *El beso de la mujer araña*). (Fig. 7)

Los pasos sugeridos son un intento de sistematizar acciones de escritura detectadas durante la lectura de documentos, e indican una tendencia que se efectúa de manera diferente para cada texto. La realización de esquemas previos es una constante tanto para las novelas como para los guiones, al punto que se han conservado esquemas de guiones que no llegaron a concretarse ni siquiera como resumen, pero que sin embargo quedaron como posibilidad.

En cuanto a la investigación, la primera novela en la que Puig recurre a documentos escritos para su redacción es *The Buenos Aires Affair*, donde se conservan fotocopias de un libro de medicina sobre «Autopsia» y unas páginas de una revista donde se ofrece un Test cuyo título es «Are you mediocre?». La diferencia que se establece a partir de *El beso de la mujer araña* es el uso de «informantes», que fue en aumento hasta llegar a *Sangre de amor correspondido*, escrita en base a la fascinación por la palabra del entrevistado. La investigación en libros, por su parte, permaneció constante para otros proyectos de escritura, y ocupaba un lugar preponderante en el proyecto de guión sobre la batalla del Jarama, llamado también «Madrid 37» (comenzado hacia

1988), del que se conserva abundante material documental, en contraste con el estado embrionario del guión, que apenas supera algunos esquemas prerredaccionales.

El primer proyecto para el que Puig realiza entrevistas es *El beso de la mujer araña*, y su inclusión al comienzo del proceso creador es nuevamente una convención que indica que normalmente la fase de exogénesis se desarrolla de forma inmediatamente posterior a los primeros interrogantes que dan pie a la novela, pero un seguimiento más detallado mostrará que no se detiene ni es externa al proceso creador. En sus novelas anteriores, Manuel Puig se había remitido a la memoria, tanto la propia como la familiar: a partir del exilio toda tradición parece haber perdido consistencia, se le hace necesario acudir al testimonio como forma de interrogación. Si bien los primeros entrevistados (presos políticos liberados para el personaje de Valentín) lo fueron en Buenos Aires, donde por otra parte se comenzó a planear *El beso de la mujer araña*, el viaje a México y la conciencia de la imposibilidad de regresar a Argentina ubican a Puig en otra perspectiva espacio-temporal que impide la utilización de esas entrevistas y provoca la incorporación de otras. La escritura del exilio es para Manuel Puig una escritura del presente, como una forma de contrarrestar la nostalgia y mantener viva su disconformidad con la realidad autoritaria del país que lo expulsa. Ese presente aparece como trama en las novelas con una contemporaneidad periodística que la forma del género desmiente, y como acción cultural en los proyectos teatrales y cinematográficos que eligen el anacronismo e incluso la recurrencia al folklore.

La lectura del conjunto de escritos pertenecientes a la etapa 1974-1978 nos muestra un autor que hace de la expulsión una posibilidad de encuentro. Al mismo tiempo, podemos ver cómo se delinearán dos zonas de la producción de Puig: las novelas, que tienden un puente al lector argentino futuro; y los escritos dramáticos (guiones y comedias musicales), que buscan el encuentro inmediato con el receptor huésped.

TEXTOS PRODUCIDOS ENTRE 1974 Y 1978:

UN NUEVO COMIENZO

Los primeros intentos de escritura fueron, para Manuel Puig, de guiones. Es conocido su paso por el *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Roma, entre 1956 y 1957, y gracias al rescate de la correspondencia familiar podemos reconstruir las condiciones en que se gestaron esos textos. En carta del 27 de noviembre de 1956, Manuel escribe a su familia:

Me voy a mandar un poco la parte: Comencini¹¹ nos dio de trabajo estudiar un personaje de la vida real y analizarlo, anotar algún diálogo característico de su modo de ser, etc. Yo elegí una vieja de al lado y fue lo que más le gustó, se quedó muy interesado. En la clase de mañana tengo que presentar una pequeña escena con ese personaje. Con el de Guión Cinematográfico también me va bien, es un tal Prospero, el crítico de teatro más prestigioso de Roma; resulta que nos hizo presentarle conflictos de películas conocidas de tres modos: conflictos entre dos personas, conflictos entre dos ideas y conflictos dentro de una sola persona. Rechazó muchos pero los tres míos los aceptó, le di para el primero la de box con Bogart, para el segundo, «Mrs. Miniver» (la familia y la guerra) y «Manón» para el último. (QFT1:53)

A estos ejercicios escolares se agrega, a partir de 1957, el trabajo de subtítulo de películas que emprende junto con Mario Fenelli, uno de sus amigos más constantes y consultor permanente en materia literaria:

11 Luigi Comencini. En carta del 18 de noviembre de 1956, Puig había comentado sobre sus profesores: «El primer día de 9 a 11 tuvimos a Comencini («Pan, amor y fantasía», «Pan, amor y celosía», «Esclavas blancas» y el bodrio de «La bella di Roma») que es el profesor de dirección en general. Por suerte se limita más bien a los problemas prácticos. De 11 a 1 vino Blasetti («Cuatro pasos en las nubes», «Otros tiempos», «Lástima que sea una canalla», «Suerte de ser mujer») que es el profesor de dirección de intérpretes». (Todas las cartas de Puig serán citadas según la edición de *Querida familia. Tomo 1* y *Querida familia. Tomo 2*, como QFT1 y QFT2, en este caso QFT1:50.)

Ahora estoy con bastante plata pues con el primo de Noemí [Mario Fenelli] hicimos un trabajo de traducción de diálogos para una coproducción italo española que se está por filmar, un gran bodrio. Ojalá caiga otro. (QFT1:75)¹²

Puig realizó esta tarea de manera constante entre 1957 y 1962, mientras vivió en Europa, y luego en Nueva York durante 1963, como su primer trabajo. El pasaje de una lengua a otra será una marca presente en la literatura de Puig, pero más que la adquisición de la escritura en otro idioma, lo que se percibe en la lectura de los primeros textos es la desnaturalización de la propia lengua, la conciencia de la «prótesis de origen». Puig se sentía extranjero en todos los idiomas. El italiano que manejaba en el Centro provenía de un Instituto; las cartas que enviaba a su familia, en cambio, estaban plagadas de expresiones del dialecto rural que se hablaba en la zona de Parma-Piacenza, transmitido a través de la rama materna de la familia, los Delledonne. A pesar de esa desventaja, los primeros diálogos que escribió para sus clases de guión revelaron una maestría que provocó cierto resquemor entre sus compañeros italianos frente a este sudamericano que hablaba como un italiano con acento de Cerdeña. Desalentado de su proyecto de ser director, Puig quiso ser guionista. Sus primeros guiones fueron *Ball Cancelled* y *Summer Indoors*, en un inglés con registro de traducción (*Summer Indoors* fue escrito al mismo tiempo en español, con el título *Verano entre paredes*). Sin embargo, la insatisfacción que le produjeron esos guiones no estaba relacionada con el dominio del idioma, sino con la falta de sinceridad que subyacía en un producto pensado para conformar al ilusorio mercado cinematográfico. Cuando Puig finalmente ensayó el

12 Mario Fenelli fue escritor y guionista, y Puig lo impulsó a lo largo de toda su vida para que insistiera más con su literatura. A lo largo de las cartas, Manuel lo llama «mi brújula», y cuando piensa que puede publicar *La traición de Rita Hayworth*, en 1965, escribe a su familia: «Fenelli bien se merece un buen regalo, la novela jamás podría haberla escrito yo si no hubiese sido por las levantadas en pala que él me hacía cuando me veía abandonarme o cuando me veía hacer bodrios» (QFT2:163).

español para su escritura fue porque en *La tajada* (1960) se decidió a contar la historia de una corista que quería ser actriz, que quería ser fina, y que ascendió con el peronismo.¹³

Puig se encontraba muy incómodo con su cuarto proyecto de guión, sobre las relaciones tortuosas y destructivas en una pareja,¹⁴ y decidió bosquejar uno nuevo. Fue mientras escribía un bosquejo de personaje que surgió la voz de una tía y se desbordó convirtiendo el guión en novela.¹⁵ Escritor consagrado, Puig volvería una y otra vez a contar la historia de su ingreso en la literatura y la incluiría en el prólogo al único libro de guiones que publicara en vida (*Recuerdo de Tijuana/ La cara del villano*), pero a los efectos de reconstruir la génesis, es nuevamente en la correspondencia donde encontramos el relato más contemporáneo al momento de ese acontecimiento. El 27 de abril de 1962, Manuel escribe a su familia:

Veo que no hago más que quejarme, cuando debería estar muy contento... porque estoy escribiendo algo que puede resultar muy importante para mí. No quería contarlo pero no aguanto más: resulta que me vinieron unas ganas bárbaras de empezar el argumento de Villegas y antes de empezar la corrección del anterior me largué. Bueno, empecé a hacer una especie de bosquejo de los personajes antes de empezar el guión propiamente dicho y me entusiasmé y seguí... y está creciendo día a día... y puede salir una especie de novela ¿? No sé que pasará, pero la

13 Los tres guiones fueron publicados en Puig, Manuel (1996) *Materiales iniciales para LA TRAICIÓN DE RITA HAYWORTH*, José Amícola comp. Se trata de *Ball Cancelled* (1958, en inglés), *Summer Indoors/ Verano entre paredes* (1959, en inglés y en castellano), *La tajada* (1960, en castellano). *La tajada* despertó mucho interés en su momento y estuvo a punto de ser filmada, también es valorada positivamente por César Aira en su *Diccionario de autores latinoamericanos*.

14 El guión, que lleva por título provisorio «Nina y Hé», tiene desarrolladas cuarenta y siete hojas manuscritas en inglés y castellano, con juego de traducciones, y hace referencia a la falta de satisfacción artística que significa escribir para cine.

15 Este episodio, en sus alcances de invención de una literatura y cuestionamiento de la institución literaria, es analizado con profundidad por Alberto Giordano en el capítulo «El accidente de las treinta páginas de banalidades» (2001:51-56).

gente que vio los primeros cinco capítulos pegó saltos de entusiasmo, lo que nunca me había pasado con los argumentos ???????? En el peor de los casos me servirá como ejercicio para centrar los personajes del guión posterior. Bueno, ya no aguantaba más sin contarlo. (QFTI:325)

A partir de ese momento, la vida de Manuel Puig se ordena en función de la escritura de su novela, que se convierte en su principal proyecto. Después de muchos avatares, *La traición de Rita Hayworth* que había sido terminada en 1965 se publica en Argentina en 1968, con suficiente éxito como para que al año siguiente el joven novelista pudiera publicar su segundo libro: *Boquitas pintadas*, que lo convertiría en una *rara avis*, con éxito de la crítica más prestigiosa y ventas masivas en las librerías.

Lo que interesa destacar a los efectos de los procesos escriturarios de Puig es su dedicación a la novela a partir de 1962, actividad que se volvería exclusiva por más de diez años.¹⁶ De su regreso a los guiones habla Puig en una entrevista con Elena Poniatowska (octubre de 1974), al enterarse de los premios obtenidos por su adaptación de *Boquitas pintadas*.¹⁷

Yo salí de Argentina en setiembre de 73, al día siguiente de entregar el guión. [...] Te cuento; yo no creía en las posibilidades cinematográficas de la novela. A pocos meses de publicarse, en marzo de 70, el director Leopoldo Torre Nilsson me habló de hacerla. Yo traté de desalentarlo, me parecía que el atractivo de la novela era puramente literario, y que en cine de eso no iba a quedar nada. Te explico: en *Boquitas pintadas* se cuentan las alternativas de vidas muy chatas de clase media, que carecen de intriga y de suspenso pero que están presentadas no linealmente, sino mediante una estructura literaria muy complicada, con idas y veni-

16 Habría que considerar los dos proyectos de guión con Mario Fenelli: *Cast y Rose appassite per Appollo*, ambos probablemente de 1961. Estos proyectos indican que Puig sostuvo el interés en la escritura para el cine, más allá de sus posibilidades de concreción.

17 La película obtuvo el premio «Pluma de oro» al mejor guión en el Festival de San Sebastián de 1974, y Puig recibió además un premio especial del Centro de Escritores Cinematográficos de España.

das en el tiempo, tratando de poner a esas vidas en una perspectiva diferente, crítica. Todo eso le dije a Torre Nilsson, agregándole que me sería infernal desmontar esa estructura y pensarle otra, cinematográfica. [...] Quedamos en que él lo pensaría. Yo prometí a mi vez pensarle un guión original, si no se me ocurría otra solución para *Boquitas pintadas*. Pero yo estaba absorbido por *The Buenos Aires Affair*, mi tercera novela, que fue la que más trabajo me dio; me llevó cuatro años. Al terminar, ya estaban amarillos los primeros borradores. Habían pasado dos años de nuestra última conversación cuando me reencontré con Torre Nilsson. Me dijo que había pensado mucho el asunto y que justamente lo que más le excitaba de *Boquitas* era la estructura aparentemente literaria, que en el fondo era cinematográfica.[...] Le propuse presentarle un esqueleto del guión, que no iba a ser más que un resumen de la novela quitándole lo que nos llevaría a una duración de más allá de los 120 minutos. Visto el esqueleto me hizo algunos reparos menores, los acepté. En tres semanas escribí el guión. Lo leyó e hizo otros reparos menores, también justos. Y ahí terminó mi trabajo. Tuve que viajar a Milán y Nueva York para revisar traducciones de mis obras, y con esa excusa me alejé de la filmación. Creo que una película es de su director, si yo hubiese estado allí no habría resistido la tentación de entrometerme hasta en los menores detalles.

—¿Piensas seguir escribiendo para el cine?

—Creo que sí. Para mí es un descanso. Mientras que una novela me lleva un promedio de tres años, durante los cuales los personajes me acompañan y obsesionan, me enferman, un guión de cine puede ser resuelto en pocos meses. Para mí un guión no es más que un bosquejo, un plan de trabajo que después el director realiza. Tengo dos ideas actualmente, con las que estoy jugando, digamos, mientras escribo mi cuarta novela. (Puig 1974, por Poniatowska, en Apéndice documental)

Curiosamente, en el prólogo a su libro de guiones, Puig fecha su regreso a la escritura cinematográfica en 1977:

Terminado el guión [de *Boquitas pintadas*: 1973] volví aliviado a las novelas, empecé a escribir *El beso de la mujer araña*. Cuatro años después hubo otro llamado del cine. En México el director Arturo Ripstein me pidió que adaptase la novela corta de Donoso *El lugar sin límites*. (Puig 1985:11)

Entre el reportaje contemporáneo y el recuerdo del prólogo parecen haberse perdido las ideas con las que Puig «jugaba» mientras escribía su novela, pero la mirada indiscreta de la crítica genética abre una ventana sobre los proyectos no concretados. En este caso, para datar los guiones, acudimos a los materiales de escritura tanto como a una anotación personal. En una hoja suelta que se conserva en el Archivo Puig hallamos una lista manuscrita de publicaciones y proyectos, desde 1968 hasta 1975. Importa anotar los dos últimos años:

74. Amor bueno

Muestras gratis

75. resumé Gratas

Cast y Rose revisited

Opio

MSM

Araña

Prep. Comitán

« Milanese

Becky's project

«José Alfredo»

Esta lista se corresponde con los siguientes escritos:

• *Amor bueno* = *Amor del bueno. Melodrama* (subtítulo sugerido por Puig en el manuscrito). En el Archivo Puig se conserva sólo un pre-texto que sirvió de base para su publicación póstuma (1998). En este caso no hay esquemas prerredaccionales, sino tres versiones redaccionales:

a. La primera versión está en dactiloscrito con correcciones manuscritas y desarrolla la primera parte. Los personajes —que serían interpretados por Lucha Villa y por Carmen Salinas en un homenaje a Elvira Ríos (que en esa fecha tenía sesenta años)— aparecen nombrados como «Lucha» o «Villa»

y «Elvira». Al dorso hay un dactiloscrito de *Muestras gratis de Hollywood cosméticos*.

b. La segunda versión es copia dactilográfica con correcciones manuscritas, pero apenas desarrolla dos hojas y unos renglones. Aparece corregido en manuscrito el nombre «Maru», sobre el nombre «Villa». También ensaya «Mecha». El personaje de Elvira Ríos aparece directamente como «Chula». La copia deja espacios en blanco para completar con comidas típicas.

c. La tercera versión es manuscrita, en hojas de libreta. Desarrolla la segunda parte, pero ya aparecen estables los nombres de los personajes.

- *Muestras gratis = Muestras gratis de Hollywood Cosméticos*. Tal como se presenta en la portada de la copia dactilográfica: «Adaptación de Manuel Puig para TV, del capítulo IV de su novela «La traición de Rita Hayworth», versión mexicana de Agustín García Gil». La acción está ambientada en un pueblo del norte de México, y los personajes adoptan los nombres de «Meche» para «Choli» y «Rosa» para «Mita»; «Toto» conserva su nombre.

- *resumé Gratas = Gratas veladas de sociedad (resumen cinematográfico)*. Se trata de una historia de intrigas, donde las apariencias sociales encubren el fracaso y el crimen. El único personaje honesto es asesinado, y el final de la historia muestra el matrimonio entre un muchacho homosexual y una joven de una familia venida a menos, ambos involucrados en un triángulo ambiguo. La acción se desarrolla en México. Este proyecto conserva tres etapas de redacción. En algunos versos se encuentran fotocopias de la traducción al inglés de *The Buenos Aires Affair*, con numerosas correcciones manuscritas. Las etapas conservadas son:

- a. Pre-textos prerredaccionales.

- b. Dactiloscrito con numerosas correcciones: los nombres de los personajes aparecen signados con letras X, Y, Z, etcétera.

c. Copia dactilográfica con correcciones manuscritas: en la primera hoja Puig anota con lápiz una lista de nombres que corresponden con las letras.

d. Nueva copia dactilográfica, con los nombres incorporados. Sólo se conserva una hoja de esta etapa, hallada en el verso de un pre-texto prerredaccional de *Sad Flowers of Opium*.

• *Cast y Rose revisited* = *Cast y Rosse Appasitte per Appolo*. Se trata de los guiones escritos en colaboración con Mario Fenelli, con el seudónimo de Stuart & Rafferti. Se conservan copias dactilográficas en italiano, pero ningún indicio de reescritura. Xavier Labrada (en Apéndice documental) comenta el interés de Manuel especialmente por *Cast*.

• *Opio* = *Sad Flowers of Opium. Opium Tale*. El proyecto, escrito en castellano pero con el título en inglés, comienza situado en la ciudad de México, con expresiones coloquiales mexicanas. Sin embargo, a medida que avanza, el lenguaje se despoja de localismos y la descripción de las calles recuerda más al barrio chino de San Francisco que a la ciudad de México. El ambiente de paraíso artificial que es al mismo tiempo una cárcel para la muchacha anticipa las descripciones de la casa donde está atrapada «la mujer más hermosa del mundo» en *Pubis Angelical*. Las etapas de redacción que se conservan son:

a. Pre-textos prerredaccionales: en los que se ensaya también el título «Opium Murder Tale». La descripción del mundo chino se completa con un hexagrama correspondiente al I-Ching. En el verso se rescató una hoja de *Gratas veladas de sociedad*.

b. Resumen cinematográfico: dactiloscrito con correcciones manuscritas en veinticuatro escenas, completo. En el verso algunas otras hojas del resumen *Gratas veladas de sociedad*.

c. Pre-texto redaccional: dactiloscrito con correcciones manuscritas donde se desarrolla el guión completo, aunque se han extraviado tres hojas intermedias. En el verso hay fotocopias de la traducción al inglés de *The Buenos Aires Affair*.

• *MSM* = *Muy señor mío*. Comedia musical escrita para Carmen Salinas. La actividad de «parodista» de la actriz guía el tono de la comedia, donde una prostituta sin suerte debe disfrazarse de hombre para develar un misterio. Algunas de las canciones incluidas en la obra tienen letra de Puig, pero están inspiradas en canciones de comedias musicales. Una que resulta particularmente interesante es: «Sulla carrozzella», donde la frase «Com'è delizioso andar sulla carrozzella», se convierte en «Cuánto gusto me da ser... una espía fascista» (Puig 1998:187).¹⁸ Las relaciones entre sexualidad y poder están en esta obra puestas en clave irónica, y la espía convertida por amor llegará a cantar: «Yo cambio mi colt, por una aspiradora» (209). El estreno, bajo la dirección de Nancy Cárdenas, se anunció en los periódicos para 1976, pero tampoco se concretó. Las etapas conservadas son:

a. Pre-textos prerredaccionales: conformados principalmente por las letras de las canciones que serían utilizadas por Puig, en castellano y en italiano; las modificaciones que se introducirían y un esquema argumental que contempla las canciones, algunas de las cuales no fueron incluidas finalmente. Algunos versos contienen páginas sueltas de un dactiloscrito no conservado de *Amor del bueno*. También incluye un resumen manuscrito de las principales escenas, resueltas como «cuadros».

b. Pre-textos redaccionales, dactiloscrito con numerosas correcciones manuscritas.

c. Pre-textos redaccionales, copia dactilográfica con escasas correcciones manuscritas. Incluye las letras de canciones, muchas de ellas adaptadas por Puig para la acción. Se conserva en fotocopia, anillada.

• *Araña* = *El beso de la mujer araña*. En el momento de esta anotación todavía no se define el título de la novela, que

¹⁸ Debo esta información a Italo Manzi, quien compartió con Manuel los momentos de creación de la obra. Los datos se corroboran con los manuscritos prerredaccionales.

osciló entre «Embrace of the Spider Woman» y «Beso», según diferentes anotaciones registradas. El material conservado de esa época es muy numeroso, se clasifica en:

a. Pre-textos prerredaccionales de endogénesis. Algunos de estos papeles aparecen agrupados por Puig.

b. Pre-textos prerredaccionales de exogénesis. Comprende: anotaciones de la cárcel; selección de boleros; investigación sobre propaganda nazi; teorías sobre homosexualidad.

c. Pre-textos redaccionales de la segunda fase, primera versión que combina capítulos manuscritos y dactiloscritos.

A estos materiales se les agregarán los pre-textos redaccionales de la segunda fase, segunda versión dactiloscrita con correcciones manuscritas, con indicaciones para enviar al editor, y posteriormente las pruebas de traducciones al francés, inglés (adelanto y dos versiones), italiano y portugués. También el manuscrito de un prólogo para una edición especial de Círculo de Lectores y hojas de prueba de imprenta para una nueva edición de la novela.

- *Comitán*. Es el nombre de una ciudad de Chiapas. A raíz de estas anotaciones y de las declaraciones de Xavier Labrada hemos ubicado como parte de este proyecto dos hojas fechadas en 1979 con secuencias narrativas que indican una historia con federales, prisioneros y la traición de una mujer con el caporal de la hacienda. Xavier Labrada comenta: «Mucho antes de que empezara la revolución en Chiapas él ya andaba por ahí, le gustaba mucho la música de por ahí, música de principios de siglo. Una cosa de entre fines de siglo pasado y principios de este siglo, en una hacienda por ahí en Chiapas. Y se llamaba Comitán, era el título de trabajo que tenía, y tenía como un esbozo ya del argumento [...] Comitán lo hizo para Angélica María».

- *Milanese*. Comedia musical con canciones italianas de entre guerras. Se conservan seis hojas de pre-textos prerredac-

cionales que estructuran nueve escenas, e incluyen letras de canciones.

- *Becky's project*. No pudo ser identificado.

- *José Alfredo*. Se refiere a *Amor del bueno*, homenaje a José Alfredo Jiménez.

Esta lista parcial muestra un cambio en el modo de producción de Puig, que resulta inverso al cambio en la economía narrativa de sus novelas. La cronología escrituraria de Puig hasta el comienzo del exilio nos muestra una actividad exclusiva y sucesiva, con pocas excepciones:

1958. *Ball Cancelled* (guión cinematográfico).

1959. *Verano entre paredes/ Summer Indoors* (guión cinematográfico).

1960. *La tajada* (guión cinematográfico).

1961-1962. *Nina y Hé* (guión inconcluso).

1962-1965. *La traición de Rita Hayworth* (novela).

1965-1967. *Humedad relativa ambiente 95%* (novela inconclusa).

1967. «Marzomanía» (guión inconcluso).

1967-1969. *Boquitas pintadas* (novela), y probablemente durante su escritura.

1968. *Cast, Rosse Appasitte per Appolo* (en colaboración con Mario Fenelli).

1969-1972. *The Buenos Aires Affair* (novela), y durante su escritura.

1969-1970. Publicación de «Cartas de Manuel Puig», en el semanario *Siete Días Ilustrados*, recogidas en *Bye Bye Babilonia*.

1973. Investigación para *El beso de la mujer araña* (novela), y durante su escritura.

1973. Adaptación de *Boquitas pintadas*.

Salvo la indecisión de 1967, donde pudieron haber coexistido la novela que estaba abandonando, el intento fracasado de un nuevo guión y el comienzo de la que sería finalmente su segunda novela, Puig se dedica metódicamente a un proyecto por vez, matizado únicamente por el envío de crónicas desde Londres, Nueva York y París, a la revista *Siete Días*. Lo que estas crónicas atestiguan, más que un cambio en el proyecto de escritura, es el éxito de *Boquitas pintadas* que la revista de actualidad aprovecha durante un año y cuyos pagos permiten financiar sus viajes a un Manuel Puig ya definitivamente alejado de su puesto en *Air France* y aún no solicitado por universidades extranjeras.¹⁹ Pero la adaptación cinematográfica exitosa, junto con el exilio, marcan otro rumbo:

1974-1976. *El Beso de la mujer araña* (novela), y durante su escritura.

1974. Muestras gratis de Hollywood cosméticos (guión para TV).

1974. Comitán (proyecto inconcluso de comedia musical).

1974-1975. Amor del bueno. Melodrama (comedia musical).

1975. Muy señor mío (comedia musical).

1975. Milanese (proyecto inconcluso de comedia musical).

1975. Opium Tale (argumento para guión).

1975. Gratas veladas de sociedad (argumento para guión).

1976-1978. *Pubis angelical*, y durante su escritura.

1976. Sad Flowers of Opium (desarrollo del argumento Opium Tale).

1976. El lugar sin límites (guión basado en la novela de Donoso).

1977. El impostor/ La cara del villano (guión basado en el cuento de Silvina Ocampo).

¹⁹ Durante su carrera de escritor, Puig dictó seminarios de escritura y varias conferencias que, además de un acercamiento con el mundo académico que le importaba, le permitía viajar y, a partir de la década del ochenta, completar su colección de videos.

- 1977. Serena (argumento para guión).
- 1977. Noche de estreno (argumento para guión).
- 1977. Guión con boxeador (argumento para guión).
- 1978. Cuéllar (proyecto no concretado de guión).
- 1978. Recuerdo de Tijuana (guión cinematográfico).
- 1978. Urge marido (guión cinematográfico).
- 1978. Primeros relatos luego recopilados en *Estertores de una década*.
- 1978. Pílon (Ifrica cumaná) (comedia musical).

Estos textos fueron escritos entre México y Nueva York, con la siguiente cronología aproximada. A comienzos de 1974 Puig realiza sus investigaciones para *El beso de la mujer araña* en Nueva York. Durante 1974 y 1975 permanece en México, donde escribe *El beso de la mujer araña* y todos sus proyectos de teatro y guión. A comienzos de 1976 se muda a Nueva York y alquila un departamento en la calle Bedford, del Greenwich Village, allí realiza las últimas correcciones de *El beso de la mujer araña* y comienza a escribir *Pubis angelical*. Durante 1976 dicta un taller de escritura en la Universidad de Columbia, planifica y desarrolla *Opium Tale*, ahora con el título *Sad Flowers of Opium*. En noviembre de 1976 va a México invitado por Ripstein para escribir el guión de *El lugar sin límites* («Me llamó en noviembre de 1976 para este trabajo», Puig por Sanz y Rivas 1979). En 1977 trabaja intensamente en la novela («en 1977 trabajé como loco en la última novela, *Pubis angelical*», Puig, *s/f* 1978:62) y se traslada a la hacienda de Luis Barbachano Ponce en Cuernavaca, donde escribe *La cara del villano*. Allí también termina de escribir *Pubis angelical* en 1978, escribe para Barbachano *Recuerdo de Tijuana* y *Urge marido*,²⁰ y comienza con sus artículos para

20 En el Archivo Puig se conserva una copia del guión con la siguiente carátula: «CLASA FILMS presenta: Urge marido/ Guión cinematográfico: MANUEL PUIG/ Una producción de MANUEL BARBACHANO PONCE/ Dirección: ____/ enero de 1979».

Bazaar.²¹ En setiembre de 1978 va a Venezuela, a la ciudad de Cumaná, donde escribe *Pilón* y realiza un taller de escritura.²² De allí regresaría a Nueva York, donde dará comienzo un nuevo período.

Se ha señalado el inicio de una nueva etapa en la literatura de Puig a partir de *El beso de la mujer araña*, que apunta básicamente a una reducción de elementos: espacio y tiempo acotados y pocos personajes en contraposición con las dos primeras novelas. *The Buenos Aires Affair* opera como una bisagra: agotamiento del primer proyecto o vacilación única que da entrada a un nuevo comienzo.²³ Desde una perspectiva geneticista, podemos ver cómo el cambio en la economía literaria presente en las novelas tiene un correlato inverso en los hábitos de escritura de Puig.

Más allá de los motivos estrictamente biográficos, como puede ser una propuesta externa, preferimos ver en la propia

21 En el verso del manuscrito de «Farrah clásica», uno de los artículos, encontramos esta nota: «Querida Ana: Estoy sin noticias, llámame a Cuernavaca. Cariños, Manuel». El orden en que aparecieron los artículos en la edición italiana de 1984 no responde al orden de su publicación sino que fue indicado por Puig.

22 El reportaje que aparece en *Tiempo* es del 11 de setiembre, y Puig está a punto de partir: «Ha sido invitado por el gobierno venezolano para crear en la Universidad de Oriente, en Cumaná, sobre el Caribe, un taller similar al de la Universidad de Columbia y, asimismo, para organizar un espectáculo folklórico venezolano que será llevado hacia el exterior».

23 Alberto Giordano (2001) considera *The Buenos Aires Affair* como un momento único que se recorta sobre el continuo de la literatura de Puig. Jorgelina Corbatta (1988) ubica a *The Buenos Aires Affair* junto con *El beso de la mujer araña* dentro del mismo «Ciclo de Buenos Aires», por el lugar en donde transcurre la acción. No obstante, al presentar *El beso de la mujer araña*, Corbatta afirma: «instaura una forma narrativa peculiar que volverá a emplear en las dos [novelas] siguientes. Nos referimos a la reducción espacial y temporal, al uso mayoritario del diálogo», más tarde aclara: «Esta reducción se había anunciado ya en *The Buenos Aires Affair*» (57). Para Amicola (1992): «Los tres años que separan la tercera novela de Puig de la siguiente, *El beso*, son el lapso que este autor se ha tomado para llevar a la madurez un cambio de estrategias, de modo diametralmente opuesto, que hacen evidente la sensación de fracaso» (189).

evolución de los textos el impulso que lleva a Puig a diversificar sus proyectos, ya que entre ellos circulan los mismos materiales, pero con un grado de compromiso en la elaboración y reapropiación que muestra una disimetría. Vemos que la novela es para Puig un campo de experimentación que puede desarrollar sin por ello renunciar a la experiencia, ocupa en este período un lugar absoluto en sus intereses de escritura, más allá del desarrollo de otros proyectos.

Intentaremos ver en el análisis pormenorizado de la génesis de *Pubis angelical* cómo se articulan las lógicas heterogéneas de experiencia y experimentación. Por otra parte, los «textos dramáticos» —término en el que reunimos guiones y comedias musicales— funcionan como un espacio de «reciclaje» de material sobrante de las novelas, o «campo de pruebas» donde aparecen motivos que van a integrar novelas futuras. La lógica de la experimentación es la que predomina en estos textos, que Puig considera esbozos de una realización futura. El acontecimiento en estos casos se espera posterior a la escritura, que se conserva, en la mayoría de los casos, en la etapa pretextual.

Fig. 1 (N.E.2.0009)

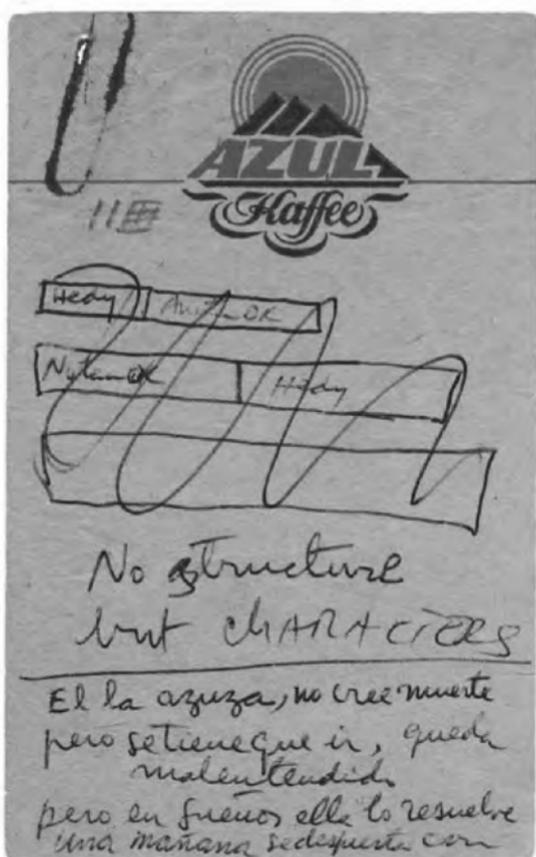


Fig. 3 (N.E.35.0309)

CAPITULO XIII/B

Una voz amable y sin sexo anunció la salida del vuelo por los altoparlantes. W218 estaba al frente de su grupo, pelida y desgreñada. Había pasado la noche en vela, ~~con una~~ ^{con una} ~~de~~ ^{de} ~~una~~ ^{una} ~~duda~~ ^{duda} ~~lacerante~~ ^{lacerante} no pudiendo ir a la cita de las diez de la mañana en la Sala de lectura, puesto que para entonces ya estaría levantando vuelo hacia ~~el~~ ^{la} ~~ciudad~~ ^{ciudad} Urbis, la única manera de ver antes a KKSJ im-
~~placable~~ ^{placable} una nueva visita a la calle del Roble, ~~prohibida~~ ^{prohibida} ~~para~~ ^{para} ~~su~~ ^{su} ~~compro-~~ ^{compro-}
~~metedora~~ ^{metedora} ~~de~~ ^{de} ~~él.~~ ^{de él.} ~~Como~~ ^{Como} ~~era~~ ^{era} ~~previsible,~~ ^{previsible,} la muchacha decidió sacrificarse, so-
portar la angustia de ~~no~~ ^{no} ~~verlo~~ ^{verlo} y partir sin agregar más elementos sospechosos
~~relacionados~~ ^{relacionados} ~~con~~ ^{con} ~~el~~ ^{el} ~~asunto.~~ ^{asunto.} Fue al amanecer que tomó la resolu-
ción, agotada ya de ~~de~~ ^{de} ~~oscilar~~ ^{oscilar} ~~entre~~ ^{entre} ~~dos~~ ^{dos} ~~posibi-~~ ^{posibi-}
~~lidades~~ ^{lidades} ~~insatisfactorias.~~ ^{insatisfactorias.}

Los pasajeros procedieron a embarcarse. La muchacha no tenía casi fuerzas para dar esos pasos. ¿Cuándo volvería a verlo? Ahora no solamente echaría de menos su amor, ahora ~~también~~ ^{también} ~~temblaría~~ ^{temblaría} ~~de~~ ^{de} ~~miedo,~~ ^{miedo,} ~~en~~ ^{en} ~~protección.~~ ^{protección.} Todo la señalaba como descendiente de aquellas mujeres desgraciadas, la criada y la estrella de cine, y él había adivinado que ella estaba en alguna especie de peligro. ¿De qué otro modo explicar la obsesión de él con que ~~ella~~ ^{ella} ~~le~~ ^{le} ~~había~~ ^{había} ~~hecho~~ ^{hecho} ~~el~~ ^{el} ~~pensa-~~ ^{pensa-}
~~miento?~~ ^{miento?} Seguramente ~~su~~ ^{su} ~~gran~~ ^{gran} ~~amor~~ ^{amor} ~~por~~ ^{por} ~~ella~~ ^{ella} ~~existía~~ ^{existía} ~~le~~ ^{le} ~~permitía~~ ^{permitía} ~~intuir~~ ^{intuir} ~~si~~ ^{si} ~~era~~ ^{era} ~~perigo~~ ^{perigo} ~~inminente.~~ ^{inminente.} ¿Estaría ~~ya~~ ^{ya} ~~a~~ ^a ~~punto~~ ^{punto} ~~de~~ ^{de} ~~cuer~~ ^{cuer} ~~en~~ ^{en} ~~alguna~~ ^{alguna} ~~red~~ ^{red} ~~de~~ ^{de} ~~espionaje,~~ ^{espionaje,} tendi-
da por gobiernos enemigos?

Tomó su asiento en el ~~avión~~ ^{avión} interior del aparato, cambió sonrisas de circun-
stancias con el contingente de excursionistas a su cargo. Aseguró el cinturón de
seguridad y apoyó la cabeza contra el respaldo, buscando alivio a los músculos
de la nuca, ~~temblorosa~~ ^{temblorosa} ~~de~~ ^{de} ~~temblorosa~~ ^{temblorosa} ~~de~~ ^{de} ~~temblorosa~~ ^{temblorosa} ~~retorcidos~~ ^{retorcidos} ~~y~~ ^y ~~tensos.~~ ^{tensos.} Los
pasajeros estaban ~~ya~~ ^{ya} ~~sentados,~~ ^{sentados,} las azafatas ~~solamente~~ ^{solamente} permanecían de pie,
una de ellas procedió a cerrar la puerta de acceso, pero el comisario de abordó
le hizo una señal y la ~~azafata~~ ^{azafata} ~~se~~ ^{se} ~~detuvo.~~ ^{detuvo.} W218 se distrajo ~~mirando~~ ^{mirando} ~~un~~ ^{un} ~~instante~~ ^{instante}
mirando el rostro del comisario, éste a su vez la miró. W218 oyó dentro de sí
una voz de hombre, -"Guapa aunque tristonza, le ofreceré una copa gratis para
alegrarla, y a la llegada le pagaré su teléfono". Era una voz desconocida para
ella, y resonaba extraña a sus oídos, como proveniente de amplificadores. W218
decidió que la falta de sueño la hacía oír voces inexistentes, como los locos.
Volvió a mirar a la azafata. "¿Va a salir por la puerta ~~de~~ ^{de} ~~afuera,~~ ^{afuera,} de pronto
cambió, evidentemente alguien se aproximaba, alguien que merecía una sonrisa
muy esmerada. W218 cerró los ojos, le disgustaba el servilismo a que obligaban

Fig. 4 (N.E.12.0086 R)

quille: tal vez que
ella se lo va a
preguntar y nunca
le da el momento.

Hacer de Poggi
~~de~~ un personaje
comprensible
¿cómo un hombre inteligente y noble
puede actuar así por dentro?

y estaciones ferroviarias. W218 apagó el dispositivo, ^{el resto de} plegó ~~XXXXXX~~ la pantalla que ocultaba una ventana ~~XXXXXX~~ a la calle, se preparó algo para comer que deglutió con dificultad, y trató de dormir. Era ya la madrugada cuando logró conciliar el sueño, había dejado las cortinas descubiertas pero la luz del alba polar resultaba muy tenue y no la despertó. W218 volvió a ver a su amiga, pero en paisaje diferente al del filme, un paisaje de vegetación abigarrada y colores estridentes; la ultrabella actriz, empero, tardó algunos minutos en salir a escena. En ese mismo decorado se veía primero a un hombre, de ~~XXXX~~ espaldas siempre, ~~XXXXXX~~ al acecho detrás de un árbol, un hombre joven y ágil. Tenía una computadora en la mano izquierda y con la derecha marcaba premisas: "niña abandonada + matricoula W218 + paradero desconocido + señas particulares belleza perfecta + herencia materna ^{ya refutada} ~~XXXX~~"; empujando apretó el botón final, respuesta: "atención, muchacha peligrosa, equipada con víscera electrónica en vez de..." Pero el hombre no tenía tiempo de leerlo todo porque en ese momento se oían pasos y W218 y él veían a la actriz apurcor, desesperada, por una/carretera tropical. La actriz corría y llamaba a W218, no por su número de matrícula sino por un nombre. como en épocas superadas. Extrañamente, W218 reconocía el nombre, la ~~actriz~~ ^{actriz} clamaba por ayuda. Pero en vano, ya que un autovil ríscoulo por lo anticipado pero sí muy veloz se precipitaba sobre ^{ella} ~~XXXXXX~~. En ~~ese~~ W218 primer plano culminante ^{de actriz} ~~XXXX~~ la llamaba por última vez, le ^{incursia} ~~XXXXXX~~ dónde estaba, le rogaba que no la olvidase.

Fig. 7 (N.E.53.0533)

196

- Yo se lo digo.

- Sí, que vengan... pronto... las dos... porque tengo muchas ganas... de verlas... Y es cierto, eso sí es cierto?

- ¿Por qué me miras así?

- ...

- Anita... lo que te dije de la operación es cierto también.

- No me importa... aunque me quede... poco tiempo, lo que me importa es alcanzar a verlas... otra vez.

- Les vas a poder abrazar, bien fuerte?

- Más que abrazarlas... lo que quiero... es...

- Dime.

- ...

- Dime ¿qué quieres?

- Más que ~~abrazarlas~~ abrazarlas, quiero... hablar con ellas, hasta que nos entendamos. *Porque si se que no entendamos*

Pero no nos vamos a entender

por si acaso... nos podemos entender

F I N

simplemente se... y nos vamos a entender

Capítulo 2

Una escritura situada

El recorte espacio-temporal que constituyó el corpus de lectura nos ubica en una problemática específica. Los «textos mexicanos» de Manuel Puig remiten a la primera etapa del exilio del escritor. Las fechas que los delimitan señalan dos momentos con peso simbólico para la violencia en la Argentina: el avance de los grupos parapoliciales en 1974 —momento en que comienza el exilio para Manuel Puig— y el Mundial de fútbol en 1978 —año en que termina *Pubis angelical* y regresa a Nueva York a escribir otra novela—. En el centro de esa cronología, 1976 marca la fecha del golpe de Estado que iniciaría la dictadura más sangrienta de las conocidas hasta ahora en Argentina. Ese año se publica *El beso de la mujer araña*.

Como ha señalado Beatriz Sarlo (1983), existe en la mayoría de los textos producidos durante la última dictadura en Argentina una suerte de «doble fidelidad»: por un lado, a cierta tradición en la retórica de la representación, es decir, una continuidad del proyecto creador; por otro, a la necesidad de testimoniar, de algún modo, los hechos de horror que ocurrían en el país. De este modo, los textos parecen ser el

lugar de confluencia de dos temporalidades, la de la urgencia, que suele buscarse en el nivel temático, pero que más allá del contenido explícito respondería a una cierta intencionalidad del texto de transmitir determinados hechos; y el mediano plazo del proyecto creador, verificable en el conjunto de la producción de cada uno de los autores abordados. Pero cuando aplicamos nuestra mirada al proceso mismo de la escritura, a través de la lectura de planes generales de trabajo y borradores, podemos leer una «doble determinación» que responde, por un lado, a las condiciones concretas de producción del momento de escritura, es decir a la lógica de la urgencia, y por otro, a preocupaciones que se relacionan con el proyecto artístico del autor y que responden a una temporalidad de mediano plazo. De este modo, el enfoque genético permite ver una nueva dimensión, donde el espacio común del proyecto creador es atravesado por dos urgencias: una que es interna a él, que proviene de sus convicciones más arraigadas y sale a dar una respuesta al mundo; y otra externa, dada por las condiciones de escritura, que opera como limitación de las posibilidades de expresión y fuente inagotable de nuevas respuestas.

El desgarrar existencial que implica el exilio, equiparado con la propia condición moderna del escritor,¹ sucede para

1. Para Maurice Blanchot «El riesgo que aguarda al poeta y, después de él, a todo hombre que escribe bajo la dependencia de una obra esencial, es el error. Error significa el hecho de errar, de no poder permanecer, porque allí donde uno está faltan las condiciones de un aquí decisivo [...] El errante no tiene su patria en la verdad sino en el exilio, se mantiene afuera, *más acá*, apartado, allí donde reina la profundidad de la disimulación, esta oscuridad elemental que no lo deja relacionarse con nada y que, por eso, es lo espantoso» (1992:227). Caren Kaplan aborda el tema desde una perspectiva historicista, y llama la atención acerca de que en la modernidad, el exilio se ha convertido en una verdadera ideología de artista, dentro de un juego definido básicamente por las oposiciones entre *exilio modernista* y *turismo postmoderno*: «Euro-American modernist literary histories are replete with references to exiles and expatriates; displacement comes to define modernist sensibilities and critical practices» (1996:30).

cada persona y en cada momento histórico de manera diferente. Esas condiciones particulares deben ser analizadas para comprender el proceso creativo concreto de una obra. En cuanto a las condiciones en el lugar de origen: salida del país o permanencia en la clandestinidad; prisión; salida compulsiva o salida voluntaria pero acompañada de la imposibilidad de volver; amenaza física o censura; muerte de seres queridos o clima irrespirable para la creación; pertenencia o no del escritor a alguna organización política o formación cultural. En cuanto a las condiciones en el país anfitrión: que sea lugar de llegada o de paso; que el escritor sea refugiado o residente; condiciones laborales y económicas del escritor; lugar o lugares de residencia (hoteles, casas de amigos, departamento alquilado o propio); pertenencia o relación del escritor con organizaciones de exiliados; lengua del país y relación del escritor con esa lengua. Estas condiciones son el aquí y ahora de la escritura: los manuscritos, copias dactilográficas de primeras versiones, apuntes prerredaccionales, remiten permanentemente a ese contexto en principio a través de su soporte material. Hojas de hoteles, cuadernos, servilletas, máquinas de escribir, lápices y bolígrafos de diferentes colores, son el elemento mudo que necesitamos para que esos papeles hablen, mientras las referencias anotadas se pueden decodificar únicamente teniendo en cuenta la realidad del escritor, que es a la vez individual y social.

CONDICIONES DE ESCRITURA

En su trabajo sobre intelectuales y escritores argentinos durante la década del setenta, de Diego dedica un capítulo al exilio e intenta ordenar la información a partir de seis preguntas: 1) ¿por qué se fueron?; 2) ¿quiénes se fueron?; 3) ¿cuándo se fueron?; 4) ¿a dónde se fueron?; 5) ¿qué tipo de organizaciones crearon los exiliados?; 6) ¿qué tipo de producciones, más o menos colectivas, llevaron a cabo? (de Diego 2001:156-158). De alguna manera, la propia lista de quiénes se fueron obliga a

tipificar el por qué en un genérico «causas políticas», más allá de los matices que esta expresión contiene, y de las innumerables historias personales que convoca. Las propias causas llevan a un agrupamiento temporal que toma como línea divisoria la fecha del golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 y que comienza hacia 1973, «en que el clima de violencia política se asienta en el país como mecanismo habitual para dirimir las luchas por el poder» (de Diego 2001:156).

En el conjunto de intelectuales considerados, unos treinta aproximadamente, la figura de Puig se recorta como difícil de clasificar. Se fue del país a fines de 1973, no participó de ninguna producción grupal relacionada con el exilio y no formó parte de manera pública en la polémica entre «los que se fueron» y «los que se quedaron». Tampoco expresó nunca el deseo de volver a Argentina, salvo «como una mirada sin cuerpo», cuando se lo preguntaron en un reportaje.² En sus primeros años en México alternó tanto con amigos mexicanos como con latinoamericanos exiliados, entre ellos algunos argentinos, como la escritora Tununa Mercado,³ casada con Noé Jitrik, ambos fundadores de la CAS (Comisión Argentina de Solidaridad); y también con Carlos Ulanovsky y Marta

2 En Villegas, pueblo natal de Puig, circuló la versión de que el escritor había regresado de incógnito al país y había visitado el pueblo. Esta versión, desmentida por la familia, parece haber llegado a oídos de Rosa Montero que pregunta:

«—Pero en cuarenta años podría haber regresado en algún momento, siquiera un fin de semana. Se diría que le da miedo volver al pueblo.

—Mira: nada me produce más curiosidad que mi pueblo... Pero yo querría volver como una mirada sin cuerpo. Como cuando ves una película. Quedar reducido a una mirada, ser un par de ojos, de oídos... Más allá del alcance del dolor. Ir a ver el pueblo como se entra a un cine, pues... Esa es la película que más quiero ver» (Rosa Montero, 1989).

3 Cfr. Mercado, Tununa, 1994. En este maravilloso texto, Tununa recuerda tres encuentros durante su amistad con Manuel Puig en México (dos reales y uno imaginario), el primero de ellos hacia 1974, el segundo en 1978, cuando «Había terminado *Pubis angelical* y me habló de una adaptación cinematográfica de *El impostor*, de Silvina Ocampo».

Merkin, fundadores del COSPA (Comité de Solidaridad con el Pueblo Argentino) (de Diego 2001:158-159). La CAS se formó de alguna manera en contra del COSPA, pero Manuel era íntimo amigo de integrantes de ambos grupos.

Los documentos de escritura también muestran una interlocución inesperada. En el verso de los documentos prerredaccionales de *Pubis angelical* N.E.8.0049 y N.E.8.0050 (que forman en sí mismos un grupo organizado por Puig) encontramos una carta de Ronald Christ, con fecha 17 de julio de 1977, en la que el crítico responde a algunas acusaciones de colaboracionismo con la dictadura de Pinochet por haber concurrido a dictar un curso, y defiende su posición como un acto de resistencia. El hecho de que la carta conservada sea un original, es decir directamente el papel tipiado, indica que Christ se la pudo mandar a Puig, quien se constituye así en interlocutor de un diálogo sobre la actitud que deben tomar los intelectuales frente a las dictaduras.⁴ Uno de los argumentos utilizados por Christ anticipa la estéril polémica que se desarrollará años más tarde en Argentina entre «los que se fueron» y «los que se quedaron».⁵

4 Ronald Christ fue director de la revista *Review* y de la editorial Lumen Books, que en 1985 publicó su traducción de la obra de teatro escrita por Puig *Bajo un manto de estrellas*. En abril de 1979 publicó una entrevista a Puig en un periódico neoyorquino (cit. por Amícola 1992). En los originales de la primera versión del capítulo VIII de *PA* se conserva también la fotocopia de una carta de Mario Vargas Llosa donde el escritor interviene en la polémica.

5 Beatriz Sarlo, en un coloquio convocado por Saúl Sosnowski y llevado a cabo en la Universidad de Maryland en diciembre de 1984, señalaba: «En lo que respecta al exilio, la dictadura logró una de sus victorias, al atomizar el campo intelectual, produciendo dos líneas de intelectuales argentinos (los de adentro y los de afuera), fomentando incluso los resentimientos entre ambas zonas y fracturando un centro de oposición democrática. [...] Estaba, por un lado, la posición que consideró a la Argentina posterior al golpe de estado como un espacio íntegramente ocupado por la ideología y la política del régimen militar, donde, en consecuencia, estaban obturadas todas las posibilidades de acción o pensamiento. País de fascistas o de zombis, toda resistencia a la dictadura debía ser pensada desde el exilio. La posición

Al aceptar la subvención, no estaba aceptando un puesto oficial en la Universidad Católica ni desplazando a ningún chileno —tanto en el país como en el exilio— ni tomando a cargo ninguna misión de ningún gobierno. Para ser breve, no estaba colaborando con la Junta. Trataba de proporcionar, de la manera más modesta, algunas de las formas en que la expresión chilena podría desarrollarse, trataba de recolectar información tanto como literatura y arte disidentes que pudiera traer de regreso a los Estados Unidos, de comunicarme con intelectuales y artistas chilenos que pudieran expresar en privado lo que no podían en público. Conversé con artistas y escritores disidentes en Chile y vivencí su inanición cultural. Cuando llegó la noticia a Santiago acerca de la protesta por mi visita, uno de ellos me dijo: «Al condenarte por venir a Chile a traernos algo de contacto con el mundo real del exterior, nos condenan a todos los que vivimos aquí, nos condenan como si fuéramos conspiradores y colaboradores». (Traducción de Gabriel Matelo completa en el dossier de manuscritos que contiene el CD)

DEL NÓMADE AL DESTERRADO

Frente a la oposición entre los que se quedaron en el país y los que se fueron, Puig se presenta como un escritor nómada desde sus comienzos. Uno de sus relatos preferidos, que aparece fragmentariamente en varios reportajes, es incluido por Puig en su prólogo a la edición en castellano de los guiones *La cara del villano/ Recuerdo de Tijuana*:

opuesta sostenía que la única alternativa válida al régimen militar pasaba por lo que se decía y se hacía en la Argentina, que una palabra escrita en el país equivalía a ríos de tinta corridos en el extranjero» («El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado», en Sosnowski comp. 1988:101-102). La escritora Liliana Heker, en su participación en el mismo coloquio, se expresa desde su posición de creadora en contra de «una rivalidad que tiene muy poco que ver con el debate ideológico y que, si durante la dictadura militar fue insensata, hoy se ha vuelto grotesca. Expresiones como «colaboracionistas», «neofascistas», «cómplices del Proceso», por una parte, o «la patota del exilio» y «la mafia de los que se fueron», por otra, aplicados indiscriminadamente y sin justificación no contribuyeron precisamente a que los intelectuales argentinos se entendieran en una época en que la censura y la distancia ya dificultaban bastante toda comprensión mutua» (195).

Vivir en un pueblo de la pampa seca no era la condición ideal para quien se sentía incómodo con la realidad del lugar que le había tocado en suerte. Otros puntos de referencia estaban muy lejos; catorce horas en tren hasta alcanzar Buenos Aires, un día entero de viaje hasta el mar, casi dos días de viaje hasta las montañas de Córdoba o Mendoza. Mi instinto de supervivencia me llevó a inventar que existía sí otro punto de referencia, y muy cercano, en la pantalla del cine del pueblo se proyectaba una realidad paralela. ¿Realidad? Durante muchos años así lo creí. Una realidad que yo estaba seguro existía fuera del pueblo y en tres dimensiones. La primera prueba negativa me la dio Buenos Aires, al ir a estudiar el bachillerato en 1946. [...] En Buenos Aires no existía la realidad del placer, la realidad apetecible de la pantalla. ¿Fuera de la Argentina entonces? Me costó salir de mi país, solamente a los veintitrés años pude juntar el dinero para pagar los veintiún días de barco que separaban entonces Buenos Aires de Europa. Tardé muy poco tiempo en descubrir que tampoco en Roma, donde me instalé, existía esa ansiada realidad paralela. (Puig 1985:7)

Este relato, que se presenta como una serie de apuntes acerca de la relación entre la literatura y el cine, comienza con la huida como única esperanza de sobrevivir. Con ironía tal vez involuntaria, Puig cita uno de los tópicos del exilio: «me costó salir de mi país», pero ese costo que normalmente es de vida, se convierte en una suma que el escritor imagina haber juntado peso por peso, día por día.

Puig permaneció en Roma algo más de un año y luego vivió por temporadas en París, Londres, Estocolmo. En 1960 vuelve a Buenos Aires y regresa a Roma para tratar de insertarse nuevamente en el mundo del cine, ahora a través de la escritura de guiones. En 1962, cuando ensayaba un nuevo guión, comienza a escribir «por accidente», *La traición de Rita Hayworth*; se decide entonces a concretar su proyecto de vivir un tiempo en Nueva York, ahora con la perspectiva de terminar su novela. Puig busca un empleo que le garantice poder viajar. En 1963 escribe a su familia:

Bueno, tengo una noticia, me decidí y agarré viaje con una oferta de AIR FRANCE, la pensé mucho porque es en el aeropuerto, lejos, pero tan conveniente que me decidí, total si no me gusta busco otra cosa. Me viene regio mientras finiquito la cuestión de mi escrito. Es trabajo de intérprete, sólo cinco horas por día, cinco días a la semana, noventa y cinco dólares semanales para empezar y después de un tiempo 90% de rebaja en cualquier pasaje, es decir que podría ir al Japón ida y vuelta con el sueldo de una semana y media de trabajo! Además se trabaja diez días seguidos (no cinco y dos de descanso como todo el mundo) y después se tienen cuatro días seguidos para volar a cualquier punto, playas! Caribe! (QFT2:40)

A comienzos de 1968 regresa a Buenos Aires, con grandes esperanzas de publicar su primera novela y con la segunda, *Boquitas pintadas*, casi terminada. Permanece en el país durante casi seis años, publica sus dos primeras novelas, escribe *The Buenos Aires Affair* y realiza las entrevistas con presos políticos liberados que le servirán de base para componer el personaje de Valentín en *El beso de la mujer araña*. De Buenos Aires se va a México y de allí a Nueva York. En 1978, de regreso en México, declara:

Es mi segunda ofensiva. Esperemos que me vaya mejor que la anterior. Aunque ya estoy acostumbrado a empezar todo de nuevo cada diez años, o cada cinco... (Puig 1978)

Al año siguiente, desde Nueva York:

Estoy viendo cómo arreglar el problema. Vivo siete meses en Nueva York y el resto donde tenga algo que hacer: en México escribiendo un guión, o en Venezuela, en un taller literario como el año pasado, pero querría reducir los siete meses a tres, digamos... siempre es un lugar apasionante, pero no para tanto tiempo. (Puig 1979a)

Finalmente se muda a Río de Janeiro en 1980, donde compra un departamento para él y otro para sus padres, que ocuparía su madre. Hacia fines de 1989 decide dejar Río y com-

pra una casa en Cuernavaca, que comienza a arreglar cuando lo sorprende la muerte en julio de 1990.

Este itinerario sucinto de la vida de Puig sugiere una figura de escritor que reúne lo que de Diego llama «usos metafóricos» y «usos literales» del concepto exilio.⁶ Aislado dentro de su comunidad de origen, el primer movimiento de exclusión lo llevará a buscar «estar en casa», que siempre será ir hacia otro lado: de Villegas a Buenos Aires, de Buenos Aires a Roma, de allí a París, Londres, Nueva York, México, Río de Janeiro. En la historia de Puig, el exilio en sentido literal se presenta como una continuación por otros medios del exilio en sentido metafórico, un corte en el fluir de sus desplazamientos que más que provocar una huida, corta la posibilidad de un regreso.

EL DIÁLOGO INTERRUMPIDO

En este marco, la escritura de *El beso de la mujer araña* retoma un diálogo prohibido. El problema que inquieta a Puig en el momento de planear la novela, ¿cómo hacer que se escuchen dos posturas antagónicas?, se torna dramático con la exclusión. La dureza de los ataques recibidos y el abandono de quienes podían defenderlo confirman a Puig en su lugar de exiliado. La forma del diálogo que domina la novela es una de las respuestas inconscientes a esa situación:

El proyecto inicial de *El beso de la mujer araña* no preveía ese predominio del diálogo e iba a ser contado, en parte, con diálogo y otros sectores de la trama con diferentes técnicas. [...] Tenía prevista una cantidad de recursos técnicos pero, el primero, iba a ser el diálogo y

6 «De esto también se deriva que hay dos usos del concepto de exilio, uno directo y literal —estar en el exilio, con todas las consecuencias que puede tener en el orden territorial, de pertenencia, como sistemas de adaptaciones lingüísticas, simbólicas y cotidianas—, y otro metafórico —sentirse exiliado de un sistema, en una cultura, en una comunidad» (de Diego:154).

deseché todo lo otro. Cuando empecé a escribir, los personajes no se callaban, seguían hablando y no hubo más remedio que tomar nota de lo que seguían diciéndose. Se me impusieron. El plan era otro. [...] No había Molina en la primera idea, no era para Pepe Martín, el papel [en la adaptación teatral] era para Charo López, no sé para quién. Porque la protagonista era una mujer [...] Estaba cansado, en el 72, de oír hablar de las desventajas del papel de la mujer sometida. Digo: ¿Por qué?, si esto duró tantos siglos, alguna ventaja debía tener. (Puig 1991:69)

Más allá de los ecos del discurso de Puig sobre su primera novela,⁷ y que obligan a pensar en la construcción exitosa de un mito de origen que el escritor intenta repetir, surge la voz que constata un acontecimiento, el proyecto se desvía, el plan era otro pero salió esta novela.

En primer término, la protagonista mujer se convierte en un hombre homosexual. Al mismo tiempo, la pregunta inicial sobre las ventajas del papel de la mujer sometida, para la que el escritor no puede menos que tener una respuesta, es una pregunta que supone la afirmación de la existencia de esas ventajas, se desplaza hacia otras preguntas que formula la novela y cuya respuesta queda en suspenso: ¿cómo hacer audible un discurso de la diferencia?, más concretamente: ¿cómo lograr que un marxista reconozca, verdaderamente, que el mismo sistema que lo oprime a él es el que discrimina y penaliza a los homosexuales?; y al mismo tiempo: ¿cómo hacer para salir del ghetto con el mismo gesto con que se sale del clóset? No hay respuestas en el texto para estas preguntas, al menos no las hay en un plano afirmativo que postule una representación. La transformación de Valentín, una transformación radical que logra salvar su vida, no parece transferible a sus compañeros de militancia. La entrega de Molina, que por primera vez se siente capaz de un acto desinteresado, queda

7 La frase «los personajes no se callaban» remite al relato sobre la voz de la tía: «Esa voz tenía que abarcar no más de tres líneas de guión, pero siguió sin parar unas treinta páginas. No hubo modo de hacerla callar» (Puig 1985d:10).

en suspenso entre el gesto revolucionario y la emulación de la *star*. La utopía de estas respuestas está denunciada en el propio texto a partir de la imagen de la isla,⁸ la transformación sucede en el campo de la ficción y su característica utópica deja en suspenso la respuesta a los interrogantes reales.

Junto con el desplazamiento de mujer a homosexual afeminado, que es el más comentado por Puig, sucede la imposición de la forma dialogada. Esta forma responde objetivamente a la interrupción de una comunicación trabajosamente establecida con el campo literario argentino. Repasemos los episodios principales del breve romance con Argentina:

Comienzo accidentado: tres años después de terminada su primera novela, Puig logra en 1968 la publicación de *La traición de Rita Hayworth*, por Jorge Álvarez, a instancias de Píri Lugones. Se sabía que una editorial había aceptado publicarla, pero el linotipista advirtió obscenidades en el texto que hicieron temer la censura del puritano gobierno del general Juan Carlos Onganía. En el archivo Puig se conservan pruebas de imprenta de editorial Sudamericana fechadas en 1966, cuya diagramación coincide con la de las ediciones de Jorge Álvarez de 1968, y la primera de Sudamericana de 1970.

Idilio apasionado: En 1969, editorial Sudamericana publica *Boquitas pintadas*. Héctor Schmucler le dedica una reseña consagratoria en *Los Libros*. En una encuesta de la misma revista, cinco de los nueve escritores consultados eligen la segunda novela de Puig como la mejor del año.⁹ La novela tiene cuatro ediciones entre agosto y diciembre de 1969 y hasta se vende ropa inspirada en la novela en una boutique de la Galería del Este de la ciudad de Buenos Aires. Las revistas

8 Muñoz (1987) desarrolla ampliamente la idea de que el discurso utópico de la sexualidad en *El beso de la mujer araña* está encarnado especialmente en el personaje de Valentín.

9 Un análisis de este «idilio» y de la ruptura posterior lo hace Pablo Bardauil: «Literatura y revolución. La recepción de Puig en las revistas *Los libros* y *Crisis*», y Miguel Dalmaroni: «Todo argentino es héroe de *Boquitas*» (en Amícoola y Speranza 1998:95-103; 104-110).

de actualidad sacan su foto en la portada y *Siete Días Ilustrados* paga por sus crónicas teatrales y cinematográficas. Torre Nilsson insiste en filmar un guión con la novela. Puig es el más vanguardista de los escritores y trabaja incansablemente en su proyecto más ambicioso: *The Buenos Aires Affair* es la novela que más páginas de manuscritos descartados y más esquemas prerredaccionales acumula. Entonces se produce la...

Ruptura: Su tercera novela, recién publicada, es rechazada por la crítica con los mismos argumentos utilizados para consagrar la anterior (Bardauil 1998:99). La policía incauta ejemplares de su última novela. *Boquitas pintadas* es ahora una película de éxito, pero Puig está prohibido en Argentina y no se registra una reacción de denuncia de esa persecución. ¿Cómo es posible?

Un día suena el teléfono y Torre Nilsson y Beatriz Guido empiezan a decir: «¡Ay!» con la simpatía de ellos, de esto y de lo otro, Babenco empieza a decir: ¡Oh, ven, vamos a cenar!... es una cosa tan diferente para el autor ese entrar a un mundo en que la gente se interesa por tus personajes, y en ese mundo del cine que siempre hay más dinero que en la literatura, hay más cenas, y el principio siempre es muy agradable. Porque hasta que ellos consiguen que se les cedan los derechos es una corte... Ahora, lo que viene después, cuando yo me di cuenta que hay un momento que es al día siguiente de firmar el contrato, llamas y te dicen: «No está». (García Ramos 1991:104)

Este recuerdo en que Puig sintetiza sus tres experiencias de novelas adaptadas al cine (y probablemente en particular la que aquí no está nombrada, que fue la más infortunada) tiene sin embargo la estructura de romance contrariado que nos sirve para pensar esa relación con Argentina. La misma que encontramos en el reportaje antes citado:

Me habría gustado recibir un telefonema del productor contándome algo más [sobre los premios de *Boquitas pintadas*]. Tampoco fui invitado a tomar parte de la delegación argentina al festival. Por lo tanto

me siento muy aislado, o mejor dicho marginado del grupo que produjo el éxito. (Poniatowska 1974:22)

En ambos relatos, uno contemporáneo y otro posterior en veintisiete años, está presente la interrupción del diálogo. Como en una telenovela, pero también como en la vida cotidiana de un exiliado, la imagen del teléfono colgado o silencioso define el corte. Esta situación de diálogo interrumpido tiene una respuesta en la forma dialogada que se impone a su autor durante la redacción de *El beso de la mujer araña*.¹⁰ En los apuntes de planificación vemos que Puig preparaba varias técnicas para la novela en curso (Fig. 8):

¿El autor cómo se expresa? porque hay

1) Documentos de prólogo

2) Diálogos con narraciones de F.

3) ¿Autor frío all over again? ¿o el narrador empieza frío y termina caliente?

¿El autor sigue films cuando F. interrumpe?

Técnica nueva: llamadas con asterisco, más son quotes de textos no existentes que explican	Teorías de homo film stories lo que venga
-------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------

tal vez con llamadas poner imágenes que acompañan relato en cierto momento en cabeza de uno y/u otro

4) Stream de HE en tortura en base a todos los datos anteriores

Transcripción de un fragmento de la Fig. 8

10 Entendemos esta respuesta retórica a una situación política concreta según el modelo de análisis que propone Andrés Avellaneda (1983:16-17): «Más que en la clásica, visible relación entre el escritor individual y un estado de tipo autoritario, tales conexiones profundas hay que buscarlas en las formas sectoriales que tomó la respuesta cultural provocada por este episodio histórico [el primer peronismo]. La literatura que crea un espacio ideológico en esta etapa se enlaza así con un lenguaje de base, con una situación de discurso cultural que es previa o simultánea (muy pocas veces posterior) al producto literario consagrado por una retórica y una tradición específicas».

Como veremos que sucede también en *Pubis angelical*, hay un proceso de concentración de recursos y tensión hacia el diálogo. En *El beso de la mujer araña*, los «documentos de prólogo» se convierten en las fichas que aparecen en el capítulo ocho. El autor frío que sigue los films cuando F. (Folle, quien llegará a ser Molina) interrumpe, aparece en una nota al pie que continúa la película nazi, y las imágenes que acompañan el relato se incorporan dentro del diálogo. Dos campos se originan en la novela a través de la inclusión de notas al pie, analizadas exhaustivamente, como procedimiento, por Lucille Kerr (1987; 2002); y en su génesis por Daniel Balderston (2002:564-573). Kerr nombra esos campos como «texto de arriba» y «texto de abajo». El «texto de arriba» aparece dominado por el diálogo, que incorpora en su seno las «imágenes que acompañan relato en cierto momento en cabeza de uno y/u otro», y hasta el «Stream de HE en tortura» es introducido a través de un diálogo con el enfermero. Sólo las fichas del capítulo ocho y el informe policial del capítulo quince quedan libres de ese marco. En el «texto de abajo» se refugia el narrador, que utiliza «quotes de textos [sí] existentes», y también continúa la historia nazi.

Puig había hallado su puerta hacia la literatura a través de la «narración de voces en conversación» (Giordano 2001). Alberto Giordano analiza con precisión esta felicidad en las dos primeras novelas, y se lamenta de que la voluntad afirmativa que lee en *The Buenos Aires Affair* aparte a Puig de este camino. Como bien observara Aira (1991), la ausencia de narrador es simplemente un recurso, «una exigencia de la época» que acata el escritor como un buen alumno. El verdadero descubrimiento de Puig es que «a una historia no es necesario contarla». El arte de Puig, nos dice Aira, consiste en «presentificar» la historia. La invención de Puig, agrega Giordano, es la «narración de voces». A partir del exilio, la literatura de Puig agrega otra dimensión de diálogo, una orientación polémica que se dirige al futuro,

al momento en que exista un lector capaz de escucharla. Las urgencias del momento son resueltas mediante una decisión estética: no es posible escribir de otro modo que en diálogo con el lector prohibido.

EL ENCUENTRO CON MÉXICO Y LAS VERDADES DEL BOLERO

Manuel Puig llega a México a comienzos de 1974. Es una época de gran amistad con Xavier Labrada y Agustín García Gil: Agustín escribe la versión mexicana de una adaptación para TV del capítulo IV de *La traición de Rita Hayworth* y Xavier pone a su disposición la filmoteca de Televisa para que Manuel termine de resolver la novela en curso.

Vuelvo a la novela; como te contaba, hay un personaje –digamos– «Kitsch», que en un momento hace una larga referencia a una película mexicana de cabareteras, de aquellas de fines de los 40. Y para documentarme busqué películas de la época. Empecé por ahí, viendo eso, pero ahora me entusiasmé y quiero cubrir todo lo posible. De todos los géneros. He visto muchos Oroles, «Indios», Brachos, me faltan Gavaltones, Galindos Rodríguez, es de nunca terminar. Muchos Marías (a quien a veces siento autora absoluta de sus películas), Del Ríos, Negretes e Infantes. Y Ninones. Para nombrar algunos. Ya he visto unas sesenta películas.

—¿Dónde ves todo eso?

—Algo en la televisión en casa y mucho por la gentileza de Manuel Barbachano, de Televisa, del Canal 13, del Museo de Antropología. Y ahora empiezo a ver material en la dirección de Cinematografía, en Películas Mexicanas. La gente ha sido muy generosa conmigo. En México me han tratado maravillosamente. (Puig 1974, por Poniatowska, en Apéndice documental)

Finalmente, la película que Molina debía contar se resuelve con la guía argumentativa de los boleros. Lo que cuenta Molina no está en ninguna película en particular, sino que es una verda-

dera «estilización» en el sentido bajtiniano del término,¹¹ pero ese material está previamente moldeado en la canción popular. El estudio de la exogénesis de *El beso de la mujer araña* nos muestra una «Selección de boleros», copias de letras de varios discos, de los cuales entran en la novela los contenidos en dos discos de Elvira Ríos: *Ausencia* y *Noche de ronda*, más el bolero «Un mundo raro», que no está en esos discos.

Con las películas vistas Puig no hizo nada más que amarlas, y a partir de ese encuentro amoroso percibió una estética que se conjuga con la suya propia. Cuando René Campos (1998:259-270) analiza el intertexto fílmico de la última película narrada por Molina, descubre tres versiones cinematográficas de *La dama de las camelias*, de Dumas: una protagonizada por Greta Garbo y dos por María Félix.¹² De los elementos tomados se resaltan las características melodramáticas y la inversión de roles genéricos sugeridos por la figura de las divas. Lo que ve con acierto Campos es que Molina, en este momento de su historia en que ya está dispuesto a tomar una decisión a favor de la acción política, se identifica con una mujer fuerte (para Campos *mujer/ madre-fállica*), y que elige las figuras ambiguas de Garbo y la Félix. Ellas sobreviven a sus coestrellas aunque el personaje muera en la trama. La inversión de Molina —en su película muere el muchacho y la chica lo recuerda cantando— no hace más que reponer

11 «Al penetrar en la palabra ajena y al alojarse en ella, el pensamiento del autor no entra en conflicto con dicha palabra sino que la sigue en su misma dirección y tan sólo la hace convencional» (Bajtín, 1993:270). Esta concepción de la estilización puede ser homologada con la idea de parodia que maneja Hutcheon para el siglo XX (Hutcheon, 1991), sin embargo nos interesa mantener la diferencia establecida por Bajtín, a quien remitimos cuando más adelante nos refiramos a casos puntuales en los que Puig utiliza la parodia.

12 Campos hace referencia a la famosa *Camille*, con Greta Garbo, y a *Camelia* y *La mujer de todos*, ambas protagonizadas por María Félix. Sin embargo, Italo Manzi (2002) afirma en su artículo sobre María Félix que la mujer de todos es «una adaptación de *La mentira de Nina Petrowna*, heroína que ya había sido encarnada por Brigitte Helm en 1929 y por Isa Miranda en 1937».

esta realidad en el nivel argumental. El análisis de Campos se detiene en los tópicos del melodrama y su reformulación. Habría que observar en este punto que utilizar el argumento de *La dama de las camelias* equivale a no utilizar ninguno, por ser un clásico que abarca y permite todas las posibilidades presentes y futuras. El análisis de Campos es muy preciso y coherente con el enfoque psicoanalítico que realiza del conjunto de la novela, pero no necesita películas mexicanas para desarrollarse, habla de la estilización del género y de su desvío. En términos de Linda Hutcheon (1991) estaríamos frente a una parodia postmoderna del melodrama.

Son muchos los documentos prerredaccionales que aluden a la película «Caribeña». En la Fig. 9 vemos un pre-texto prerredaccional que se ocupa enteramente de la que ahora define como «Historia caribeña bolerosa forties». Según su concepción de los guiones, Puig necesita pensar en las divas para imaginar la película. En este caso, elige dos íconos del cine mexicano: María Félix y quien fuera su primera pareja cinematográfica: Jorge Negrete.¹³ A continuación, Puig organiza los boleros que contarán los diferentes momentos de una historia, cuya síntesis difícilmente recuerde la de Dumas:

13 En un caso sin precedentes, María Félix debutó como protagonista junto a Jorge Negrete, que ya era una estrella, en *El peñón de las ánimas*, dirigida por Miguel Zacarías en 1943. María filmaría dos películas más junto a Negrete, pero no las recordadas por Campos (cf. Manzi 2002).

Historia caribeña bolerosa forties

Félix-Negrete?

él se desangra por ella (alcohol) y cuando la consigue ya está condenado a muerte → ella abandona a tycoon quien se venga y la hunde en miseria (le impide actuar), junto a él en miseria, él va muriendo.
la supermina.

Bolero I Flores negras

Bolero II ausencia despecho Jiménez

Bolero III feliz- hospital llorar por mí

Bolero 4 puta ronda

Bolero 5 muerte me acuerdo de ti

ella camina en el Patio «no me acuerdo cómo se conocen» él y un periodista. Ella en lujo. Ella mantenida, ex-cantante. Tycoon no la deja actuar. Diario le entra en intimidad. El periodista poeta la salva. ella lo invita a su casa para darle guita. Él le escribe un bolero I. Otra cita ella no va. Él la va a buscar, trío con tycoon que lo echa, ella se une a escarnio pero después llora, encuentra bolero II. Después él ~~deja~~ descuida trabajo por alcohol, echan mano a artículo, lo van a publicar. Él echa a perder la edición, la quema, y es echado del sindicato. En playa llora toca piano en boliche, ella entra. II
Ella va a cantar, prueba, en debut se lo impiden. él quiere trabajar como obrero pero se desmaya. Hospital, ella le canta III. Ella va a trabajar de puta él la ve, bolero IV. Desaparece él, ella tiene dinero, él moribundo, bolero V. Ella queda en hospital, da el dinero.
El bolero se oye sobre su camino en la noche playera y orquesta, etc., etc.

Transcripción de un fragmento de la Fig. 9

El recorrido de Puig, que comienza investigando películas y termina copiando boleros, habla del encuentro con una verdad, esa que el escritor puede encontrar únicamente en los melodramas mexicanos y no en los sofisticados productos de Hollywood, a los que ama por diferentes razones:

—Creo que los latinoamericanos, como países jóvenes, han crecido a la sombra de dos grandes culturas, la europea y en este siglo la norteamericana (Hollywood y el jazz-rock). Eso ha dado lugar en nosotros a toda una tendencia imitativa. Los modelos son ajenos, irreales. Todo

intento de emulación fracasa porque las motivaciones son falsas (todas menos una, ya te la nombraré) y los medios materiales son precarios. El resultado es la cursilería, el vano afán de sofisticación y madurez en vez de la auténtica expresión de nuestro «subdesarrollo». ¿Por qué entonces algunos de estos productos conmueven y fascinan? Creo entrever una razón: porque todas las motivaciones son falsas menos una.

—¿Cuál?

—La única motivación real de estos realizadores y divos es su profunda necesidad de expresión, combinada con su total fe en los modelos que administran. Y ahí se produce el milagro de la sinceridad. Ninón Sevilla no hace un solo gesto veraz, todo es imitativo, nada está enraizado en una emoción propia, vivida. Ninón mima los gestos que ha visto en las grandes trágicas del cine. Ninón es ridícula en primera instancia porque todo lo vuelve excesivo y falso, pero hay tal intensidad en su intento, cree de tal manera en los gestos admirados en alguna pantalla de su infancia, que de ridícula pasa a patética y de patética a sublime. La intensa sinceridad de su falsa concepción le redime. (Puig 1974, por Poniatowska, en Apéndice documental)

Puig lee en Ninón Sevilla la verdadera condición de latinoamericanos, un sinceramiento profundo que conmueve. Esa conmoción es la que permite a Valentín reconocer el valor del bolero cantado por Molina y desencadena su transformación. El capítulo siete de la novela se abre con Molina cantando el bolero «Mi carta», que Valentín rechaza en un primer momento por considerarlo «romanticismo ñoño», pero al cabo de una situación en que reconoce su dolor por las noticias recibidas (la muerte de un compañero y la nueva relación de su compañera), pide disculpas a Molina:

—Sabés una cosa... yo me reía de tu bolero y la carta que recibí por ahí dice lo mismo que el bolero.

—¿Te parece?

—Sí, me parece que no tengo derecho a reírme del bolero.

—A lo mejor vos te reíste porque te tocaba muy de cerca, y te reías... por no llorar. Como dice otro bolero, o un tango. (EBMA:120)

Las disculpas de Valentín se convierten, a la luz de los manuscritos, en un campo de lucha por el sentido. (Fig. 10)

—Sí, claro que sí. A veces uno se ríe de las cosas populares y no sé por qué lo hace, me parece que no tengo derecho a reírme de tu bolero.

—A lo mejor por vos te reías ~~reíste de mi bolero~~ porque te tocaba muy cerca, y te reías... por no llorar. Como dice otro bolero, o un tango.

Transcripción de los renglones 17 y 18 de la hoja de la Fig. 10

Para ver el desarrollo de esta lucha se hace necesario distinguir cada uno de los momentos de escritura que conviven en un mismo manuscrito, lo que llamamos *lecciones*.

Primera lección (escrito y corregido al correr de la máquina):

—Sí, claro que sí. A veces uno se ríe de las cosas populares y no sé por qué lo hace.

—A lo mejor por vos te reías **reíste** de mi bolero porque te tocaba muy cerca, y te reías... por no llorar. Como dice otro bolero, o un tango.

Segunda lección (tachado y escrito por encima de la línea del renglón con bolígrafo azul, lo que indica una etapa de relectura posterior):

—Sí, claro que sí. A veces uno se ríe de las cosas populares y no sé por qué lo hace. **me parece que no tengo derecho a reírme de tu bolero.**

—A lo mejor vos te reíste ~~de mi bolero~~ porque te tocaba muy de cerca, y te reías... por no llorar. Como dice otro bolero, o un tango.

Tercera lección (última corrección con lápiz, contemporánea de otras intervenciones con lápiz en la misma hoja, se realiza en una tercera línea de escritura, sobre la del bolí-

grafo azul, lo que nuevamente indica el paso del tiempo y una nueva relectura):

—Sí, me parece que no tengo derecho a reírme ~~de tu~~ del bolero.

—A lo mejor vos te reíste porque te tocaba muy de cerca, y te reías... por no llorar. Como dice otro bolero, o un tango.

En la primera lección, Valentín reproducía un cliché ideológico de la época: «a veces uno se ríe de las cosas populares», y quedaba encerrado en un discurso ajeno. Incluso el arrepentimiento afirmaba el pensamiento dogmático y su duda «no sé por qué» era una mera expresión de debilidad frente al mandato reconocido por la afirmación inicial «claro que sí». Toda la oración, por otra parte, estaba expresada en un modo impersonal que evitaba el compromiso afectivo. La respuesta de Molina se aclara si nos detenemos en las tachaduras. Podemos conjeturar que el «por», que aparece reemplazado a máquina, introducía directamente la explicación «porque te tocaba muy de cerca», pero Puig decide hacer explícito «vos te reíste de mi bolero», con lo cual lleva las cosas al terreno personal, pero mantiene una diferencia entre Valentín y *su* bolero (el reemplazo de «reías» por «reíste» evita la repetición en la misma réplica y prepara, en cambio, una acción escalonada).

En el segundo momento, «me parece que no tengo derecho a reírme de tu bolero», el militante elige una postura de respeto por el otro y reconocimiento de los propios límites: el «me parece» viene a reemplazar «claro que sí», y hay territorios que se le reconocen al otro, donde él, comprometido a través del verbo en modo personal, *no tiene derecho* de avanzar. En ese momento se produce un conflicto con la repetición del posesivo «tu bolero» dicho por Valentín, y «mi bolero» reafirmado por Molina, que se resuelve tachando en el parlamento de Molina. Pero es en la tercera lección, cuando Puig reemplaza con lápiz «de tu» por «del» donde se produce la conmovición. Este reemplazo no está regido por las leyes de la eufonía

ni de la redundancia (resueltas en el paso anterior), obedece a la convicción de que para Valentín ya no es suficiente respetar a Molina sino que él mismo siente que el bolero lo representa. El respeto por el otro se transforma en reconocimiento de un sentir que admite desde la propia experiencia las verdades del bolero: «no tengo derecho a reírme del bolero» marca la intensa sinceridad de Valentín y, como a Ninón, lo redime.

La presencia de los boleros está en Puig desde *La tajada*, guión cinematográfico inmediatamente anterior a *La traición de Rita Hayworth*, primer texto planificado y escrito en castellano. En esa ocasión, Puig utiliza el bolero como primer momento de autoafirmación de su protagonista: frente al desprecio que expresa su amante de clase alta, que afirma que los boleros son «cursis», que en ellos «todo es falso y tonto» y que «no son nada», Nélica saca el disco y dice que los boleros son como ella, que no es nada, pero reacciona inmediatamente: «Sí, algo soy: ...soy cursi!» (*La tajada*:66-67). En *La traición de Rita Hayworth* se presentan desde una mirada masculina como instrumento ideológico de dominación, es decir como lugar común absoluto, durante el monólogo de Héctor: «la primera vez bailando el bolero (Nosotros) y haciéndome el boludo le canté un poco y eso fue, dos macanas que se las tragó en seguida» (*La traición de Rita Hayworth*:155).

En *Boquitas pintadas* nuevamente los boleros aparecen como índice de la sensibilidad femenina. En la decimotercera entrega, Mabel y Nené están conversando, acaban de tener un duelo a muerte, donde cada una salió íntimamente derrotada, y finalmente se ponen de acuerdo en que los boleros dicen verdades. Giordano (2001:98-100) analiza el fragmento y contrapone el «lugar común» en el que se encuentran las amigas con la intensidad de la creencia, a lo largo de la novela, en algunos lugares comunes del bolero que permiten la intromisión de lo extraño, el desplazamiento que lleva del *kitsch* a la

experiencia. Creemos, sin embargo, que esa intensidad ligada al bolero permanece recluida en la zona de los personajes.¹⁴

—Vos Nené ¿lo querés más ahora a tu marido que cuando eran novios? El té, sin azúcar. Las masas, con crema. Nené dijo que gustaba de los boleros y de los cantantes centroamericanos que estaban introduciéndolos. Mabel hizo oír su aprobación. Nené agregó que la entusiasmaban, le parecían letras escritas para todas las mujeres y a la vez para cada una de ellas en particular. Mabel afirmó que eso sucedía porque los boleros decían muchas verdades. (BP:141)

La afirmación de la potencia del bolero aparece en este caso mediada por una voz narradora distanciada, la misma que comenta, en la primera entrega, la audición «Tango versus bolero», y parodia ambos géneros.¹⁵ En su momento más arriesgado, el discurso interior de Nené camino de Cosquín (BP:163-164), Puig utiliza las letras de tres boleros que resultan estereotípicos: «Nosotros», «Perfidia» y «Una mujer», y en todos los casos sirven para describir los sentimientos de Nené, en contraposición con las acciones desarrolladas en la novela y con la realidad en la que la protagonista está inserta. Este momento, que Giordano analiza en sus entonaciones más auténticas, no involucra la creencia del autor implícito, que contrapone la voz de Nené, su tono, con los carteles de propaganda, y de ese modo precipita, tanto como la creencia de Nené, la crispación de una carcajada brutal. En palabras de Giordano (2001:135) «la afirmación crispada de una voluntad secreta, irrealizable e inconforme [...] que precipita el encadenamiento de los «versos» y las sensiblerías hacia una carca-

14 Al referirnos a la «zona de los personajes» y al «autor», en este caso estaremos tomando las categorías de personaje y autor como voces internas al texto, según el modelo de Bajtin (1993).

15 El narrador en tercera persona resume los argumentos del tango «Garúa» y el bolero «Nosotros», pero en el final cada canción sufre un injerto que incurre en exageraciones paródicas.

jada brutal («ja, ja...»). Esas dos voluntades contrapuestas (la del autor y la de Nené), producen la deformación expresionista del discurso sentimental. Las comillas que el crítico se ve tentado de poner a la palabra «versos» son el reconocimiento de ese choque. En este momento de su producción, escribiendo en un barrio de Buenos Aires (en Palermo), Puig le dice a su personaje: «no tengo derecho a reírme de tu bolero».

Si contrastamos esta posición con lo que sucede en *El beso de la mujer araña*, vemos que en el interior de la celda, un bolero específico del que se aclara que fue escrito por un argentino, viene estrictamente a hablarle a un hombre comprometido políticamente del dolor que siente por el asesinato de un compañero de lucha y de su vulnerabilidad sentimental. Valentín ha reconocido tan íntimamente esa verdad que en la última película narrada, Molina utiliza el código de los boleros para tranquilizarlo, para consolarlo contando una historia en la que la heroína sobrevive al muchacho enfermo, justo en el momento en que la heroína, es decir Molina, ha decidido que vale la pena arriesgar su vida.

Es en México donde caen las comillas de la palabra «versos» referidas a los boleros,¹⁶ y es en *El beso de la mujer araña* donde esa forma específica de canción popular dice todas sus verdades. Rafael Castillo Zapata define el bolero como «un elaborado dispositivo cuyas instancias discursivas sirven para organizar simbólicamente la experiencia amorosa en este continente» (1993:25). El bolero es, en otras palabras:

La lengua natural del amor en Hispanoamérica [...] Y como tal lengua, es, en efecto, una estructura, un sistema funcional de unidades interrelacionadas, un idioma con su *gramática* propia. Una lengua, por demás, peculiarísima, ya que a la masa semántica dinamizada por la articula-

16 Durante el primer período de investigación en el que el grupo dirigido por Amícola organizó el Archivo Puig, Roxana Páez tuvo a su cargo inventariar la biblioteca del escritor. En las consideraciones previas a ese inventario, Páez destaca la inusitada importancia de los libros de poemas en el conjunto.

ción verbal de su enunciado hay que añadir la articulación melódico-rítmica que sirve, en ella, de vehículo al sentido. (*ibid.*:27, cursiva en el original)¹⁷

Castillo Zapata pone el acento en el componente semántico de esa lengua que descubre en el bolero, y así realiza una suerte de «Fragmentos de un discurso amoroso latinoamericano» (la referencia es explícita) a través de figuras del bolero. Sin embargo, nos interesa señalar una peculiaridad gramatical de esa lengua amorosa, que es el uso predominante de la segunda persona del singular en los enunciados bolerísticos.

El bolero se dice de «tú» (o de «usted»), es un acto de comunicación en presencia (presencia que se vuelve hiperbólica cuando el ser amado no está, «Ansiedad»).¹⁸ Este expediente verbal alcanza para «vaporizar» (Echavarren 1998) las identidades porque, como supo Pedro Salinas (1933), «sólo tú serás tú». ¹⁹ La ambigüedad sexual a que da lugar esta enunciación

17 Castillo Zapata realiza una apreciación sobre la relación del bolero con el *kitsch* y con otros fenómenos culturales que nos parece pertinente: «Como práctica discursiva colectiva, como lengua ritual, el bolero no responde a los imperativos estéticos del Occidente moderno. Ajeno a las determinaciones de la originalidad, de la novedad, o de la propiedad intelectual, el bolero sólo encuentra su lugar en el espacio de las *prácticas estéticas comunitarias* —o *imbricadas* como las llama Ocampo—, cuyo más apropiado modelo y referente equiparable, en el horizonte de la cultura occidental, sigue siendo el arte de la Edad Media [...] Es en este sentido, al concebirlo como práctica estética comunitaria, que el bolero no puede ser considerado en la dimensión del arte de la *modernidad* occidental, y, por consiguiente, no puede ser tomado en cuenta simplistamente en relación con fenómenos a los que, no sin motivos, suele adscribirse con frecuencia, tales como el *melodrama* o el *kitsch*» (Castillo Zapata, 1993:33).

18 En este sentido, la segunda persona del bolero sería opuesta a la segunda persona a la que acuden «los tangos-diálogo que asumen una pedagogía y una moral» (Panesi 2000:335). En los tangos a los que hace referencia Panesi, el «vos» no es una presencia, es una apelación que « nombra » como una tercera persona: «Garufa», «El que atrasó el reló», «Che, Papusa», «Dandy».

19 «Sé que cuando te llame/ entre todas las gentes/ del mundo,/ sólo tú serás tú./ Y cuando me preguntes/ quién es que te llama,/ el que te quiere suya,/ enterraré los

particular —subrayada por la interpretación de sus mejores voces— ha dado pie en la cultura televisiva argentina para una serie de chistes homofóbicos que pierden sentido en otras latitudes (igualmente homofóbicas pero que no encuentran tema en el bolero). El bolero no oculta un discurso homosexual, lo excede. La economía del bolero no es la de la lógica reproductiva burguesa sino la desmesura del don. En su gramática, la clasificación no se realiza por género sino por número, el ser amado es uno y el amor sólo puede ser mezquino o generoso, mediocre o sublime. Cuando Puig se decide por el diálogo, o mejor dicho cuando el diálogo se hace cargo de la novela, el bolero se convierte en máquina de narrar.

Como vimos en el apartado anterior, el diálogo se impuso como modo *natural* de contar esta historia. Dos hombres encerrados en una cárcel podían ser presentados de varias formas, pero se impuso el diálogo despojado de referencias. No se sabe quién habla y no se sabe a quién. Las rotulaciones entran en la novela recién en el capítulo ocho y están a cargo de la policía (Puig consideró la posibilidad de comenzar con las fichas, pero prefirió no hacerlo). En la primera versión, esta situación es tan radical que la novela está escrita casi sin ningún nombre, salvo los que aparecen en los informes policiales.²⁰ Puig pareciera decir que «afuera» la sociedad los nombra, o como dice una canción que no es un bolero, «el defecto te nombra».²¹ En el interior de la cárcel, casi siempre en penum-

nombres,/ los rótulos, la historia./ Iré rompiendo todo/ lo que encima me echaron/
desde antes de nacer./ Y vuelvo ya al anónimo/ eterno del desnudo,/ de la piedra,
del mundo,/ te diré:/ Yo te quiero, soy yo.» (Salinas, 1933).

20 «Sorprende ver que la novela fue escrita casi íntegramente sin ningún nombre en la zona de los diálogos dentro de la celda, y que estos aparecen agregados la mayoría de las veces en D y sólo en contadas ocasiones en M, también agregados casi sin excepción. Por el contrario, en los diálogos entre Molina y el director, el apellido aparece al correr de la máquina en M, ya que una marca del ejercicio represivo es la necesidad de identificar con seguridad y sin fisuras a los sujetos» (Goldchuk: *EBMA*:LXIX).

21 Se trata del rock «Bancate ese defecto», de Charly García, incluido en *Clics Mo-*

bras (cuando hay luz, Valentín estudia), dos hombres conversan, se tratan de vos. Si Panesi (2000:331) afirma que el tango es «pura cópula», mientras el bolero ha sido identificado con el amor cortés (Castillo Zapata, 1993:33), Puig organiza la narración del acto sexual según la coreografía del bolero: «Y así te tengo de frente, aunque no te pueda ver, en esta oscuridad» (EBMA:195). Curiosamente, en la primera versión de este capítulo, Molina le recitaba un bolero a Valentín. Puig descarta esa opción, el bolero está en el aire.

El beso de la mujer araña es la única novela de Puig (tal vez la única novela) donde el bolero se convierte en dispositivo de enunciación, en máquina de narrar. Cuando vuelva a aparecer el enunciado bolerístico en *Pubis angelical*, será como lengua ritual de los amantes, pero el autor se habrá retirado, los dispositivos de la narración serán otros, y los versos retomarán sus comillas.

UN PROBLEMA DE LENGUAJE

Puig escribe *El beso de la mujer araña* en México. Como hemos visto, paralelamente preparó otros proyectos teatrales y cinematográficos que no llegaron a concretarse. Interesa ahora detenernos brevemente en los procesos de textualización de la novela, atravesados de manera particular por los avatares sufridos durante los primeros años de exilio.

Cuando Puig deja la Argentina lleva los manuscritos de *El beso de la mujer araña*. Varias de sus anotaciones ya indicaban la estructura general de la novela. Para construir el personaje de Valentín, Manuel había entrevistado presos políticos de Villa Devoto liberados por el gobierno de Cámpora.²² Estos

demos, editado en 1983. Este disco emblemático contiene entre otros el tema *Los dinosaurios*: «La persona que amas, puede desaparecer...».

22 El gobierno de Héctor J. Cámpora fue un gobierno de transición entre una dictadura militar, durante la cual usurparon la presidencia de la Nación, sucesivamente, los militares Juan Carlos Onganía: 1966-1970, Roberto Marcelo Levingston: 1971 y

documentos, que hacen a la exogénesis del texto, se corresponden con el plan original de la novela que ubicaba la acción en 1972, poco antes de la liberación de sus entrevistados. Una vez fuera del país, Puig se dedicó a completar la documentación: en la biblioteca pública de Nueva York investigó sobre propaganda nazi y sobre homosexualidad, y en México, con la ayuda de expertos, conoció películas y boleros.²³ Una datación aproximada de los manuscritos que conforman la documentación geneticista disponible sería la siguiente:

Pre-textos prerredaccionales:

• Exogénesis:

Anotaciones de la cárcel (1973: Buenos Aires).

Investigación sobre propaganda nazi (1974: Nueva York).

Investigación sobre homosexualidad (1974: Nueva York).

Selección de boleros (1974: México).

• Endogénesis: (1973-1974: Buenos Aires, Nueva York, México).

*Pre-textos redaccionales:*²⁴

Primera versión (1974: Nueva York, México).

Segunda versión (nuevas correcciones, 1975: México).

Indicaciones al editor (contemporáneo del dactiloscrito).

Alejandro Agustín Lanusse: 1971-1973, y el tercer gobierno de Juan Domingo Perón, que asumió en junio de 1973 tras una elección donde obtuvo el 61% de los votos. Perón murió el 1 de julio de 1974, y el gobierno quedó en manos de la vicepresidenta, su viuda María Estela Martínez de Perón, apodada «Isabelita». El primer acto de gobierno de Héctor Cámpora fue la liberación de presos políticos el 25 de mayo de 1973.

²³ Sobre el acceso a estos materiales se explaya Puig en la entrevista de Poniatowska (1974), y Xavier Labrada en la entrevista (Apéndice documental). Labrada es presentado a Puig por Emilio García Riera, autor de una obra monumental sobre el cine sonoro mexicano, en seis tomos, que dedica pasajes muy irónicos al comentar varios melodramas. La erudición de García Riera es admirada por Puig, pero la mirada sobre esas películas no es compartida por ambos cinéfilos.

²⁴ Las versiones que se conservan pertenecen ambas a la segunda fase, en la que el autor integra los diferentes capítulos escritos en un momento anterior, de mane-

Los documentos de exogénesis son, en su mayoría, fácilmente identificables en la novela. Hemos visto cómo los boletines conforman el último film narrado por Molina. También las investigaciones sobre propaganda nazi y sobre homosexualidad se incorporan en la textualización de la novela a través de las notas al pie. En cuanto a la investigación sobre homosexualidad, Balderston (*EBMA*:564-573) realiza un seguimiento que va desde las fuentes consultadas hasta los últimos cambios introducidos por Puig. Las anotaciones de la cárcel, en cambio, resultan de difícil ubicación en la superficie textual de la novela. (ver Fig. 11 a 21)

Puig se refiere a estas entrevistas en el seminario dictado en Gotinga, invitado por Manfred Engelbert y José Amícola:

J.A.: ¿Hablaron de homosexualidad?

No. Ellos hablaron de renunciar a una vida afectiva propia, pero era todo en abstracto. Me contaron todo cómo eran las horas de las comidas, esas cuestiones. Ah, y otra cosa más linda, me dieron un vocabulario de prisión argentina que después no usé, porque no entraba, pero ellos tienen toda una jerga. Una vez que se entra parece que en la prisión alivia hablar en ese idioma de la prisión, porque recuerda menos la vida de la libertad, ayuda un poco a entrar en esa vida, en esa enajenación. Y es todo un vocabulario especial que incluso los presos políticos aprenden, porque los alivia, los ayuda; es como un elemento de juego que entra en esa situación tan poco simpática. (1981:279-280)

Lo que se destaca en los apuntes que toma Puig es, sobre todo, la omnipresencia de la cárcel. Dibujada en tres oportunidades (Fig. 11, 18 y 19), la prisión decide no sólo el contenido —sólo se habla de la vida en la cárcel—, sino también el tono de las conversaciones. Contradiciendo la discreción de Puig,

ra independiente, como vimos según sus hábitos de escritura. Las características materiales de este manuscrito confirman las declaraciones de Javier Labrada (en apéndice documental), quien afirma que Puig habría escrito una versión completa que descartó, de la que por otra parte quedan vestigios en el capítulo 15. Toda la novela se encontraba en una carpeta titulada N.N.

se nombra la homosexualidad (en la Fig. 13 se lee «homosexualidad → vicio» y en la Fig. 20 se alude a la utilización de guardias lesbianas para revisar a las visitas, como una forma más de humillación). Por otra parte, resulta abrumadora la presencia del cuerpo, las referencias a las torturas y al deterioro físico: «criar grasa por todos lados»; también se nombran revistas de la época y marcas: «revista 7 días para penados, procesados no» «calentadores Bram Metal», y en la Fig. 12 R se hace referencia al cambio de situación a partir de Salustro y después de Trelew, lo que contribuye a ubicar al menos a un entrevistado dentro de la línea del ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo).²⁵ Sin embargo, ninguno de estos datos aparece de manera directa en la novela, como no aparece el lunfardo —«ese idioma de la prisión»— registrado cuidadosamente en las once páginas de anotaciones.

Con respecto al lunfardo en general, Puig tiene una posición tomada que se consolida durante la escritura de *La traición de Rita Hayworth*. El 16 de febrero de 1964, escribe a su familia:

Leí una colección de artículos de Roberto Arlt, «Aguafuertes porteñas», creo que es recopilación de artículos que publicaba en «El Mundo» en los años 30. Bueno, me resultó utilísimo porque hace un uso especial del lunfardo desastroso porque *se complace en eso* y hace uso y abuso. Me vino muy bien porque tenía mis dudas sobre eso y me decidí a corregir unas cuantas expresiones. Creo que el uso tiene que limitarse a lo estrictamente necesario, cuando no hay otra palabra que ese personaje de acuerdo a su psicología pueda decir en vez de la expresión en lunfardo. Lo mismo para los argentinismos, si resultan realmente «expresivos» sí, si no ¡no! (*QFT*2:94, subrayado en el original)²⁶

25 Fig. 12 R: «Uniforme a los procesados después de Salustro» «desde Trelew (agosto) hasta el 25» «después de Trelew 1 mes sin/ visita/ carta/ paquete». Salustro fue un industrial secuestrado por el ERP el 21 de marzo de 1972, murió el 10 de abril del mismo año durante el tiroteo producido cuando la policía encontró el lugar donde estaba secuestrado. El 22 de agosto de 1972, como represalia por un intento de fuga del penal de Rawson, en la ciudad de Trelew, fueron fusilados 16 militantes del ERP.

26 Esta lectura es consecuencia del descubrimiento de una sección de literatura

El comentario señala una decisión que se verifica en tres planos: el de la selección léxica, el de la corrección gramatical y el de la representación gráfica de la oralidad. La alquimia que convierte el lenguaje transcrito de los personajes de *La tajada* —«Te voy 'hacer quedar mal al divino botón» (*La tajada*:26) «Si es Barrios va 'entrar... tiene llave» (*La tajada*:50)— en la narración de voces de *La traición de Rita Hayworth*, parte del reconocimiento de que determinados usos en la escritura suponen una distancia entre el narrador y lo narrado que no se suprime ocultando la figura del narrador.²⁷ Lo que lee (y subraya) Puig en los textos periodísticos de Arlt es una auto-complacencia que coloca al autor en el lugar de un *dandy* que pasea por las clases bajas o menos instruidas y reconoce sus peculiaridades lingüísticas. Aunque la descripción anterior parece ajustarse más a la literatura de Cortázar, es a Roberto Arlt a quien consulta Puig cuando está puliendo la escritura de su primera novela, que transcurre en los tiempos de las agua-fuertes, y no a sus contemporáneos, a quienes sin embargo lee especialmente a partir del momento en que se dedica a la escritura. Si, como afirma José Amícola: «[la obra de Puig] se coloca en una línea novelística de ruptura de fronteras y de estilización con la oralidad que tiene sus antepasados en Arlt y Cortázar» (*EBMA*:XXIV), podemos agradecer el trazado de esta línea que nos permite apreciar las diferencias esenciales de cada una de las escrituras citadas y las «afinidades electivas» en donde confluyen y «*devienen similares* [la literatura de Arlt

argentina en la biblioteca de la Quinta Avenida, en Nueva York, que Puig comenta en carta del 26 de enero, como un descubrimiento que le acerca una antología de poesía. La formación de Puig en el colegio Ward y sus estudios de idiomas lo convirtieron en un lector antes de literatura europea y norteamericana que argentina, a la que se acerca como lector después de convertirse en escritor. En carta del 18 de noviembre de 1966 Puig comenta que ha leído *Rayuela*, donde encuentra que Cortázar se repite, lo que indica el conocimiento de otros textos.

27 Voloshinov (1981) ubica como una de las formas de la evaluación en el lenguaje literario, la distancia entre el autor y el héroe. Este aspecto recorre toda la literatura de Puig.

y la de Puig] por la afirmación *en* ellas de fuerzas cualitativamente convergentes» (Giordano 1998:65).

Insospechado de perseguir la pureza lingüística, Puig descarta los rastros de lunfardo y las marcas que puedan volver diferente el lenguaje de sus amados personajes. Lo que rechaza es una diferencia que los coloque en el territorio homogéneo de lo subalterno vuelto territorio. No se escandaliza por el uso mezclado del lenguaje que hace Arlt, advierte que no hay que caer en la autocomplacencia. A diferencia de lo que pasa con Copi, con quien también se lo ha comparado, o con Severo Sarduy (su amigo y uno de los primeros en reconocer la novedad de la literatura de Puig), sus personajes no serán un espectáculo.²⁸

Fuera del país, y en condiciones de exclusión, se agudiza la selección léxica, pensada ahora como parte de una lengua literaria que narre la conversación de dos hombres argentinos con desigual formación, pero que no estorbe al oído latinoamericano. Es así que el personaje de Valentín, con un imaginario que podríamos denominar «tanguero», evita nombrar a su madre o a la madre de Molina como «vieja», que en México equivale a decir «mujer» independientemente de la edad que

28 José Amícola abre la perspectiva de los estudios «camp» en relación con la literatura argentina, y diferencia la actitud de Copi de la de Puig (Amícola 2000, especialmente capítulos 3 y 7). Graciela Speranza, por su parte, desarrolla en «Joseph von Sternberg: el exceso camp» (2000:181-215) los contactos entre la estética de las películas en las que von Sternberg dirige a Marlene Dietrich y el desarrollo estético de *Pubis angelical*. Acuerdo con esa cercanía como confluencia de intereses y materiales, como intentaré demostrar en el análisis de *Pubis angelical*. La consideración del «camp» como problema excede el enfoque de este trabajo, sin embargo, encuentro en las novelas de Manuel Puig una «mirada camp», pero no una escritura que responda a esta estética. En cambio, me parece que entran en esa categoría algunos textos de *Estertores de una década* y de *Los ojos de Greta Garbo*, así como la obra de teatro *Bajo un manto de estrellas* y en particular la inédita *Un espía en mi corazón* (2009), escrita por Puig para un proyecto en el que estarían involucrados el grupo Caviar y la vestuarista Renata Schusseim, cuyo nombre figuraba en la carpeta con el borrador de la obra musical.

tenga, o en determinados contextos «novia» o «esposa», pero nunca «madre». El capítulo dos, redactado según vimos hacia 1974 en Nueva York, incluía esa expresión en dos líneas de diálogo de la misma página (Fig. 22):

-
- Yo también sabés, siento la impotencia, desde acá, de no poder hacer nada, pero en mi caso ~~es otra cosa~~ no es una mujer, una chica quiero decir, es mi mamá.
– ¿Tu ~~madre~~ **si vieja** no está sola? ¿no? ~~¿verdad?~~ ¿o sí?
-

Transcripción de tercera y cuarta línea de diálogo de la Fig. 22

Decimosexta línea de diálogo:

-
- ~~Ella~~ **Tu vieja** te espera, sabe que vas a salir, los 8 años pasan, y con la esperanza de buena conducta y todo. Eso le da fuerza para esperarte, pensalo así.
-

Las correcciones aparecen en el momento de hacer una nueva lectura de toda la novela. En el dactiloscrito redactado hacia 1975 en México, Puig vuelve a las opciones antes descartadas, «madre» y «ella», repuestas de mano del autor (Fig. 23):

-
- Yo también, sabés, ~~siento la impotencia~~ **tengo esa sensación**, desde acá, de no poder hacer nada; pero en mi caso no es una mujer, una chica quiero decir, es mi mamá.
– Tu ~~madre~~ **vieja** no está sola ¿no?, ¿o sí?
-

Transcripción de sexta y séptima línea de diálogo de la Fig. 23²⁹

Transcripción de decimonovena línea de diálogo:

29 Las correcciones se realizan sobre la línea del renglón, con bolígrafo azul.

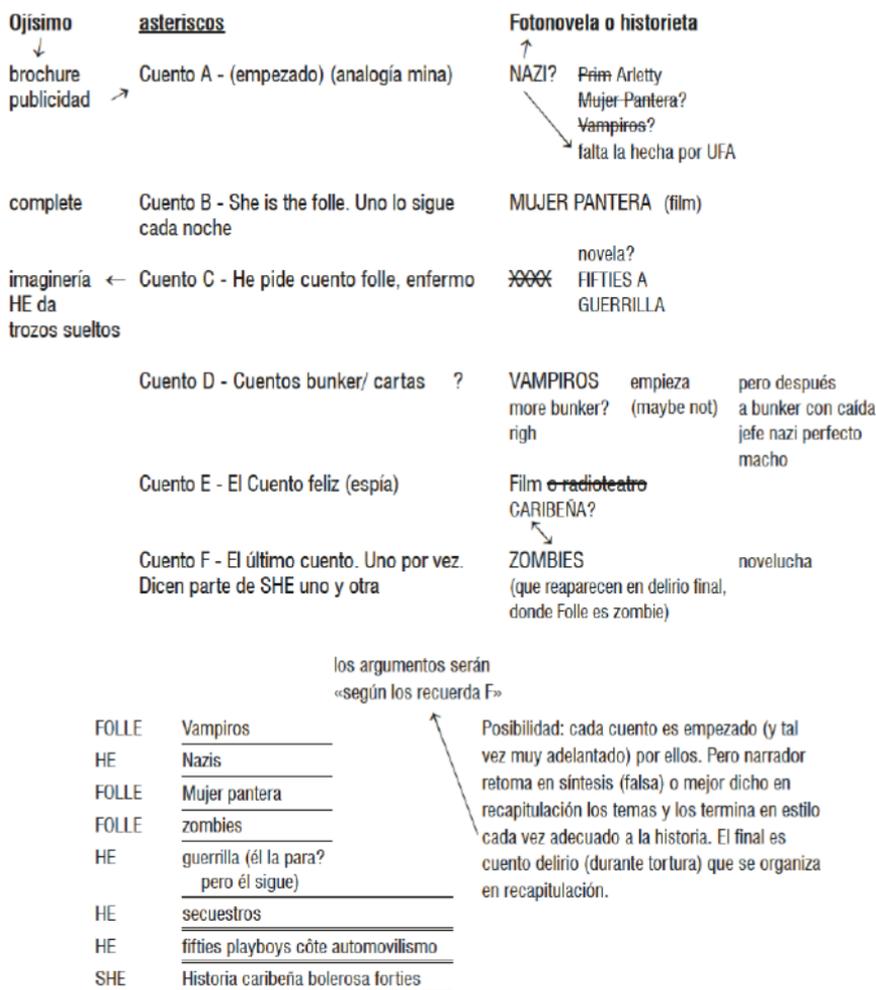
— Tu vieja **Ella** te espera, sabe que vas a salir, los ocho años pasan, y con la esperanza de buena conducta y todo. Eso le da fuerzas para esperarte, pensalo así.

Si pensamos que en *Amor del bueno* —que Puig había escrito hacia 1974 después de *Muestras gratis de Hollywood Cosméticos*, «versión mexicana» en colaboración con Agustín García Gil de un capítulo de *La traición de Rita Hayworth*— una de las primeras réplicas de un parroquiano es: «Esta vieja tiene un genio, que si me caso con ella no necesito suegra», que es una corrección de: «Estas mujeres tienen un genio, que si te casas con ellas no necesitas suegra», se hace evidente que la selección léxica estuvo influenciada por la nueva situación de enunciación. El resultado es un lenguaje que evita el color local en esta novela imaginada dentro del país y escrita afuera. El nuevo contexto lingüístico impulsa a Puig a restar marcas en la escritura de la novela y volcarlas en proyectos de espectáculo, donde el gesto se realiza en lo inmediato de una presencia.

LA HISTORIA DEL COMIENZO

Las dos versiones que se conservan de la etapa redaccional, manuscrito y dactiloscrito, corresponden a la segunda fase, donde las hojas están numeradas correlativamente. En la primera fase de redacción, Puig trabaja cada capítulo por separado, la estructura es aún inestable y alterna con los diferentes esquemas prerredaccionales que articulan el conjunto de la novela. En el caso de *El beso de la mujer araña* se conservan de esa etapa los dos últimos capítulos, reformulados y con largos agregados en manuscrito, pero numerados cada uno a partir del uno y luego integrados por Puig con la numeración correspondiente escrita a mano con bolígrafo azul. El resto del manuscrito es una nueva redacción de un borrador probablemente elaborado en Buenos Aires, que sufre un cambio decisivo con la incorporación de *Cat People*. Según la hipóte-

sis enunciada por Julia Romero (2002:269) «los relatos cinematográficos constituyen la forma de articular la narración de la novela, las articulaciones básicas que enlazan los distintos niveles de la historia». En apoyo de esa hipótesis, podemos detenernos en la lectura del manuscrito prerredaccional presentado en la Fig. 24 (N.D.2.009 R):



Este documento es bastante temprano en el proceso de estructuración de la novela. Vemos que todavía subsiste la idea de que ambos personajes sean los narradores, con cuatro películas asignadas a cada uno, como aparece en el esquema del ángulo inferior izquierdo. Incluso, como sugiere la anotación en el margen inferior derecho, se prevé la aparición de un narrador que «retoma en síntesis (falsa) o mejor dicho en recapitulación los temas y los termina en estilo cada vez adecuado a la historia». De este modo, podemos pensar que la inclusión de *Cat People*, la película de Jacques Tourneur vista según declaraciones de Puig en la televisión neoyorkina, se habría producido en 1974, durante la etapa de documentación.

Analizando los esquemas prerredaccionales llamados «Articulaciones narrativas» (*EBMA:269-328*), hemos comprobado que entre los diferentes comienzos para la novela, Puig había considerado la posibilidad de un prólogo con Molina agonizante, el cual fue eliminado. Otra opción era la inclusión de fichas, que fueron desplazadas hacia el capítulo ocho. En definitiva no sabemos cómo sería el primer capítulo, si se concretó la opción barajada por Puig en el pre-texto presentado en la Fig. 8 (N.D.2.0013 R) de incluir un narrador que «empieza frío y termina caliente», o si la primera redacción incluía las palabras de Molina pergeñadas en el manuscrito de la Fig. 25 (N.D.2.0017 R):

Prólogo:

Yo me estoy por morir **así que tengo que pedir ya lo que quiero**, por favor no me vengan con vueltas, *quiero* no pido más que lo que me corresponde, los condenados a muerte tienen derecho a pedir algo siempre ¿verdad? y yo que me voy a morir porque → me han herido de muerte quiero dar un beso a mi mamá, que llegue preciosa como la virgen María

Transcripción del agregado en lápiz en la parte inferior de la hoja Fig. 25

Ese comienzo fue eliminado de la novela, y en su reemplazo Puig escribe el relato de Molina sobre la mujer pantera, basado

en *Cat People* (Tourneur 1942). El modo habitual de escritura es para Puig la escritura a máquina. Sus dactiloscritos configuran verdaderos manuscritos, mientras que la escritura manuscrita se utiliza en la corrección, ya sea de palabras, frases, o capítulos enteros. En este caso, la «corrección» que implica el cambio del comienzo planeado en primer término, abarca los dos primeros capítulos de la novela, que en su nueva versión comienza, como podemos observar en el esquema presentado en la Fig. 24, con un «cuento empezado». De este modo, la versión conservada de la novela tiene sus primeras cuarenta y dos páginas escritas a mano. De ellas, las primeras veintiuna utilizan el verso de algunas fotocopias de los originales de la obra de teatro *La revolución* (1972), del dramaturgo venezolano Isaac Chocrón, con sólo dos personajes, uno de los cuales es el presentador y anuncia la postergada actuación de su amigo travesti.

El momento de redacción de este capítulo, año 1974 según hemos establecido, acentúa la relación entre la novela y su «peritexto».³⁰ En la biblioteca de Manuel Puig hay un ejemplar de la edición de 1972 de *La revolución* dedicado por su autor, lo que lleva a pensar que la copia de los originales le fue remitida a Puig con anterioridad. El tono de la dedicatoria: «Querido Manuel, a ver cuándo me informas si estás vivo. Un abrazo», habla de una comunicación fluida. La utilización de este soporte sugiere la relectura de una obra que comparte algunas características con la novela en curso, y resulta su contracara. No sólo materialmente Puig escribe *El beso de la mujer araña* en el verso de *La revolución*: frente a la espectacularidad doblemente escenificada que supone el anuncio de una obra de teatro dentro de otra, Puig elige comenzar su novela en un espacio íntimo donde el lector experimenta la ilusión de estar escuchando lo que sucede en un lugar privado al que no ha sido invitado. Las primeras páginas de *El beso de la mujer ara-*

30 La idea me fue sugerida por Elida Lois en ocasión de una consulta durante la preparación de la edición de *El beso de la mujer araña*.

ña incorporan este diálogo oculto, mientras el resto comparte los mismos versos que el conjunto de la novela: un pre-texto redaccional (copia dactilográfica con correcciones a mano) de *Boquitas pintadas*, y algunos pre-textos redaccionales del guión de Agustín García Gil, *Tres pasos en la noche*.³¹

En el anverso, el relato de la mujer pantera ocupa cuarenta y dos páginas manuscritas que abarcan el «CAPÍTULO I» y el «CAPÍTULO 2», según la grafía elegida por Puig. La página 43 es un híbrido que tiene sus primeros nueve renglones a mano, separados por dos líneas del título «CAPÍTULO 3», que comienza, tanto en el manuscrito como en la versión edita: «Estamos en París...»:

—**Quisiera que me cuentes qué es lo que vos recordás de la escritura de El beso de la mujer araña, si Manuel había traído algo.**

—Sí, traía una, es muy cierto eso. Lo que yo no me acuerdo es que aquí dice que la novela empezaba con una cosa de Molina agonizante. Yo no me acuerdo de eso. Yo eso no lo leí nunca. Estaría en las cosas que rompió.

—**Sí, lo rompió, pero quedó en los apuntes iniciales, como una posibilidad...**

—Pero es que desde que yo me acuerdo... La primera parte que yo leí de El beso es lo que es la primera parte de la novela, que es lo que traía. Y la primera parte que es lo que traía ya empezaba «ella es una mujer diferente», lo cual quería decir que él ya traía *Cat People* muy grabada. (Conversación con Labrada, Apéndice documental)

31 El guión está compuesto por tres episodios basados respectivamente en «La casa de azúcar», de Silvina Ocampo; «El cuento de la vieja niñera», de Isabel Gaskell; y «Celos», de autor anónimo japonés. El relato de Silvina Ocampo fue sugerido por Puig, quien luego adaptaría el cuento «El impostor», de la misma autora. Las relaciones entre la obra de Ocampo y la de Puig son un tema que aún queda por investigar. En cuanto a los guiones de García Gil, dos de ellos fueron realizados para la televisión mexicana (cf. Entrevista con Xavier Labrada, en Apéndice documental).

Como vimos, la escritura de *El beso de la mujer araña* retoma un diálogo prohibido entre el escritor exiliado y los lectores argentinos. Habiendo sido un novelista de éxito en su país, reconocido por el público y por la intelectualidad, Puig se encuentra en una nueva situación donde su nombre está prohibido y todo debate ha sido interrumpido. En ese marco, la primera línea de diálogo de la novela puede ser leída como una declaración: «A ella se le ve que algo raro tiene». Fig. 26 (N.D.8.0073 R)

	Prólogo → folle's follies	1
		Importante:
		más intromisión de He
		Y lenguaje distinto (más ascético)
<u>2</u> clases de	CAPITULO I	<u>antes de pág. 13</u>
letras	2 fichas	bastaría una réplica larga en pág. 8
Cama A		y en 6
<p>—A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como las demás otras / todas. Es Parece muy joven, de unos 25 años cuanto más, una carita un poco de gata, la nariz chiquita, ñata, el oval corte de cara es... más redondeado redondo que ovalado, la frente ancha, los pómulos también grandes pero que después se van afinando, no, se hundén de golpe, y el mentón es termina en punta, como los gatos</p>		

Transcripción del comienzo de la Fig. 26

En este caso resulta interesante nuevamente ver las distintas lecciones o momentos de escritura dentro del mismo documento.

Primera lección (escrita con bolígrafo negro):

—A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como las demás. Es joven, de unos 25 años cuanto más, una carita un poco de gata, la nariz chiquita, ñata, el óvalo es... más redondeado que ovalado, la frente ancha, los pómulos también grandes pero después se van afinando, y el mentón **en** es en punta, como los gatos

Segunda lección (correcciones con el mismo bolígrafo, sobre la línea del renglón):

—A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como las demás. **Es Parece muy** joven, de unos 25 años cuanto más, una carita un poco de gata, la nariz chiquita, ñata, el óvalo es... más redondeado que ovalado, la frente ancha, los pómulos también grandes pero después se van afinando, y el mentón **es termina** en punta, como los gatos

Tercera lección (correcciones con el mismo lápiz con el que Puig se recuerda a sí mismo que el lenguaje de Valentín debe ser «más ascético»):

—A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como ~~las demás~~ **otras/ todas**. Parece muy joven, de unos 25 años cuanto más, una carita un poco de gata, la nariz chiquita, ñata, el ~~óvalo~~ **corte de cara** es... más ~~redondeado~~ **redondo** que ovalado, la frente ancha, los pómulos también grandes pero después se van afinando, **no, se hunden de golpe**, y el mentón termina en punta, como los gatos

La multirreferencialidad de este comienzo, en particular de la primera frase, está marcada por la propia vacilación del escritor en el manuscrito. Las primeras correcciones alivian el exceso del verbo ser (de cuatro ocurrencias quedan dos, ser se transforma en parecer o en terminar, queda la forma de la cara que «es» y de la mujer se afirma que «no es»). Lo que permanece inalterado es la declaración: «A ella se le ve que algo raro tiene». El autor sabe qué es lo que se ve, pero vacila cuando tiene que oponer a esa mujer diferente con «las demás», reemplazado sucesivamente por «otras» y por «todas». En la oposición que marca la rareza (la diferencia en el recuerdo de Labrada: «una mujer diferente»), ella es una mujer «rara» porque no es igual a... ¿quiénes? En la sucesión que va de «las demás» a «todas», lo que se define es una escritura exiliada, excluida del espacio en

el que «todas» tienen lugar. Todas menos esta, que es una mujer rara. Si las condiciones del diálogo entre la loca y el militante podían pensarse desde Buenos Aires a partir de un prólogo que tranquilizara al lector sobre las intenciones de Molina, predeterminado al martirio, la nueva situación de exclusión (ingreso en las listas negras, rechazo de la crítica a la novela anterior que ha sido censurada, marginación de la comitiva que recibe los premios por *Boquitas pintadas*) impulsa a Puig a subir la apuesta. Los diferentes, los disidentes, los raros, son peligrosos. Es así que la novela empieza con una interlocución ambigua: una voz cuenta una historia como en cualquier relato; a mitad de página nos enteramos —por medio del diálogo— que un hombre está contando una película a otro y recién en la tercera página tenemos indicios claros de que están en una celda. En la película narrada, la pantera del zoológico sale de la jaula y una vez afuera muere a manos de la policía, pero antes mató. Irena (la mujer-pantera) muere en las garras de la fiera que acaba de liberar, pero antes mató al psicoanalista (es decir a Valentín, que se identifica con ese personaje) que quiso reducirla a la normalidad con un beso. Con esta presentación, el lector no podrá mirar con condescendencia a Molina mientras negocia comida con el director del penal.

De este modo queda planteado el comienzo de la novela, pero hacia el final, antes de salir de la jaula, Molina se resiste a la identificación con la pantera:

- Es muy triste ser la mujer pantera. Nadie la puede besar. Ni nada.
—Vos sos la mujer araña, que atrapa a los hombres en su tela. (*EBMA:237*)

Esta resistencia a la identificación se contrapone con la actitud inicial de Molina, que se hace explícita en el capítulo once:

- ¿Y todos los homosexuales son así?
—No, hay otros que se enamoran entre ellos. Yo y mis amigas somos mu-je-r. Esos jueguitos no nos gustan, esas son cosas de homosexuales.

Nosotras somos mujeres normales que nos acostamos con hombres.
(*idem*:185)³²

El coito, según la opinión de Echavarren (1998 y 2002) libera a Molina de la identificación con la mujer y desencadena su devenir-mujer: allí donde esperaba la confirmación de una identidad, encuentra la intensidad de una experiencia.

El cuerpo recobra una intensidad de origen, fuera del carril de uno y otro género cultural. Molina renace, recobra un cuerpo ya no encerrado en el marco de una identificación rigurosa.

Sólo a partir de ese renacer es posible una decisión ética verdadera. Alguien encuentra lo querible más allá de cualquier receta, más allá de los programas y de las expectativas (de los otros y propias). Quiere sin trabas lo que aparece para ser querido. Buena o mala, la decisión ética que de allí brote será por lo menos auténtica. Lo demás es habladuría, oír decir. (Echavarren en *EBMA*:459)

Pero también algo le sucede a Valentín para poder transformar la figura de mujer-pantera en mujer-araña; de una identidad que inmoviliza, que «no puede besar, ni nada», al símbolo de la eterna transformación:

el simbolismo de la araña penetra profundamente en la vida humana para significar aquel «sacrificio continuo», mediante el cual el hombre se

32 Esta réplica es una de las más famosas del libro, y un punto de intensidad en el proceso de escritura. En una primera versión del capítulo, la pregunta de Valentín y la respuesta de Molina aparecen agregadas con un bolígrafo diferente del usado para las correcciones del momento, es decir que Puig la agrega en un momento de relectura general de la novela. En este agregado la respuesta de Molina era: «—No, hay otros que se enamoran entre ellos. ~~Esos sí~~ Yo y mis amigas somos mujer. ~~No~~ Esas tortillas no nos gustan, esas son cosas de homosexuales. Nosotras somos mujeres normales que nos acostamos con hombres.» Cuando pasa el capítulo en limpio incluye la réplica, pero luego vuelve a corregir con bolígrafo y transforma «Esas tortillas» en «Esos jueguitos». La reescritura atenúa el matiz despectivo de «tortillera» y a la vez evita, como en otros casos, el uso de términos que al contener un grado de tipicidad fijan el estereotipo.

transforma sin cesar durante su existencia; e incluso la misma muerte se limita a devanar una vida antigua para hilar otra nueva. (Cirlot 2000:88)³³

La desterritorialización de Valentín aparece en el texto a partir de una repetición. En la misma escena de despedida antes citada, Valentín le pide a Molina:

—Y prométeme otra cosa... que vas a hacer que te respeten, que no vas a permitir que nadie te trate mal, ni te explote. Porque nadie tiene derecho a explotar a nadie. Perdoname que te lo repita, porque una vez te lo dije y no te gustó. (*EBMA:237*)

Valentín vuelve sobre lo mismo, sobre la explotación, pero en ese volver sobre lo mismo se ha producido una variante que no percibe. Para volver a encontrar la frase de finales del capítulo catorce, tenemos que volver al final del capítulo trece:

—Sí, no tenés ningún tipo de inferioridad. ¿Por qué entonces no se te ocurre ser... actuar como hombre? No te digo con mujeres, si no te atraen. Pero con otro hombre.

.....
—Quiero decirte que no tenés que pagar con algo, con favores, pedir perdón, porque te guste eso. No te tenés que... someter.

—Pero si un hombre... es mi marido, él tiene que mandar, para que se sienta bien. Eso es lo natural, porque él entonces... es el hombre de la casa.

—No, el hombre de la casa y la mujer de la casa tienen que estar a la par. Si no, eso es una explotación. (*idem:222*)

En esta discusión que Valentín quiere continuar y Molina corta —en contraposición a la escena tantas veces repetida donde el intelectual revolucionario no tiene interés en inter-

33 Cirlot (2000) sustenta en la «Introducción» a su *Diccionario de Símbolos* una relación con los arquetipos Jungianos que guía el propósito de su obra, y que no está ausente de los intereses de Puig.

cambiar opiniones con su compañero de celda— se está jugando un problema de conciencia revolucionaria. Una vez iniciados los encuentros sexuales, que para Valentín son «la inocencia misma» (*idem*:204), le resulta más difícil pedirle a su compañero que se comprometa políticamente y colabore con la causa. Es así que le avisa expresamente que no tiene que «pagar con algo, con favores», y unas líneas más abajo intenta torcer el Destino (el que se prefigura en la película nazi con ese título):³⁴

—Para ser mujer no hay que ser... qué se yo... mártir. (*idem*:222)

A pesar de sus esfuerzos, Valentín sigue atrapado en una red de identidades fijas según la cual los que no se dejan explotar son hombres, y las mujeres deberían portarse como hombres para no ser explotadas; en la jerga de la militancia, deberían «tener huevos». ³⁵ De ahí a la afirmación «nadie tiene derecho a explotar a nadie» media la seriedad con que Molina asumió su decisión ética, el devenir-heroína de Molina devuelve a Valentín a la esencia de su lucha, o mejor dicho le permite llegar a ella por primera vez.

LOS AMIGOS ARGENTINOS: LA HUIDA A NUEVA YORK

Durante 1975, cuando Puig tiene estructurada la novela, conoce a César Calcagno, abogado defensor de presos políticos, encarcelado por el gobierno de Isabel Martínez de Perón y exiliado en México. Las conversaciones con Calcagno, que pasará a ser el referente de Pozzi en la próxima novela, le ayudan a Puig a completar rasgos de Valentín. Recuerda Calcagno:

34 Para un análisis de esta película, ver Dabove, 1994.

35 Esta expresión resulta un elogio paradójico aplicado con frecuencia a las Madres de Plaza de Mayo.

Yo era abogado laboralista, y defensor de presos, y además militaba y en el año 74, cuando estaba Isabel en el gobierno, caí preso. Sale la opción, cuando salté del país elegí Perú primero, porque quedaba más cerca para volver. No me dejaron ir a Perú y elegí México. Me fui a México, yo llegué a México en el 75, en febrero del 75, y en seguida a armar la vuelta. [...] porque yo hice varias veces intentos, mientras estuve preso... porque el gobierno de Isabel dejó libre mucha gente, y a mí, nunca me dejaron en libertad. Incluso en el 74, en Navidad, largaron gente y a mí no me largaron. (Entrevista a César Calcagno, Apéndice documental)

La primera consecuencia directa del contacto con Calcagno se ve en las fichas del capítulo ocho que dan información sobre la identidad de los prisioneros y sus fechas de detención. En la primera versión (Fig. 27, N.D.15.0190 R), se ve que Molina está procesado desde julio de 1971 y Valentín detenido a disposición del Poder Ejecutivo desde octubre del mismo año; ambos son trasladados a la celda siete en abril de 1972. Estos datos se copian en la segunda versión (Fig. 28, N.D.34.0430), donde las fechas aparecen tachadas con lápiz y reemplazadas por 1974 y 1975 respectivamente. Es decir, los años en que Calcagno es detenido, y en que realiza la opción para ir a México.³⁶

El primer modelo de Valentín fueron guerrilleros que después de permanecer encarcelados, habían sido liberados por un gobierno democrático peronista. De estos muchachos le quedó a Puig una jerga que no pudo utilizar y la impresión de que necesitaban desesperadamente un espacio de libertad e imaginación provisto precisamente por ese lenguaje inaccesible. Con la novela en curso, conoce otro tipo de militante

36 César Calcagno se encontraba detenido a disposición del Poder Ejecutivo como consecuencia del estado de sitio declarado en noviembre de 1974. Al tratarse de un gobierno constitucional, los presos políticos tenían la facultad de optar por salir del país en lugar de permanecer detenidos, esta es la opción que realiza Calcagno en febrero de 1975. Con el golpe militar de marzo de 1976, esa posibilidad quedó clausurada.

que arriesga su vida sin ser guerrillero. Para su sorpresa, se trata de un peronista perseguido por un gobierno puesto por el mismo Juan Perón. Inmediatamente Puig modifica la novela, si Valentín no puede optar por el exilio (esta es una posibilidad que no tiene cabida en el mundo ficcional de *El beso de la mujer araña*, ubicado originariamente en un contexto de suspensión absoluta de garantías constitucionales como fue la dictadura de Lanusse) y ya no hay perspectivas de una nueva amnistía, su prisión puede tener un fin trágico. Al denunciar las detenciones políticas iniciadas durante el gobierno de María Estela Martínez de Perón, objetivamente Puig estaba advirtiendo sobre el peligro que corrían las vidas de los detenidos. De este modo, en las hojas con correcciones que se conservan acompañando el dactiloscrito, donde Puig copia algunos cambios que teme no hayan quedado muy claros, advierte: «POR FAVOR CAMBIAR 1971 y 1972 RESPECTIVAMENTE POR 1974 y 1975».

Así como el año 1974 había estado marcado por el descubrimiento de toda una cultura popular mexicana, especialmente en los melodramas y el cancionero popular, el año 1975 incorpora de manera intensiva la relación con el grupo de exiliados argentinos que paulatinamente iba llegando a México:

—**Bueno, y contame cómo llegás a Carlos [Ulanovsky].**

—Bueno, eso fue en los primeros tiempos. Nos conocíamos allá de los primeros grupos, porque éramos muy poquitos. Estábamos viendo qué podíamos hacer, a pesar de que todos teníamos el proyecto de volver, mientras estábamos allá. Porque empezaron a venir opciones de gente que hacía lo mismo que había hecho yo, opciones para salir del país para poder salir en libertad, porque había muchos presos a disposición del Poder Ejecutivo con Isabel. Y funcionaban mucho las tres A, entonces había gente que si bien no estaba presa, se tenía que venir, porque habían salido ya condenados por las tres A y se tenían que ir, y no incumplían además, los mataban a los que amenazaban. Entonces, había mucha gente que salía, se iban a Europa muchos, pero muchos venían a México. Entonces digo bueno, vamos a ver qué hacemos para recibir a los que llegan, y ver también qué podemos hacer para denun-

ciar lo que está pasando allá, que el mundo se entere. Entonces nos empezamos a agrupar, en la casa de uno, en la casa de otro, llamábamos por teléfono, hacíamos comidas, nos reuníamos, que era una forma de paliar la angustia, porque los primeros tiempos son los peores, son los más espantosos, de extrañamiento, de sentirte verdaderamente muy lejos del lugar donde querés estar participando. Todos éramos gente que de alguna forma u otra, en la cultura, en la política, teníamos una lucha y una participación en la vida del país, y entonces nos sentíamos muy mal. Y ahí los conocíamos a todos. Y con Marta [Merkin], tuvimos mucha afinidad de entrada, nos hicimos amigos.

—¿Y a Manuel [Puig], cómo lo conocés a Manuel?

—Bueno, yo con Manuel tuve una relación de poco tiempo, pocos meses digamos. Lo conocí a través de Carlos [Ulanovsky] y Marta [Merkin]. Y él creo que era amigo de Pedro Orgambide, que es muy amigo mío, pero me parece que la relación con Manuel fue a través de Carlos y Marta, sí. Carlos y Marta tenían una relación con él, entonces en esos encuentros que hacíamos, estábamos todo el tiempo haciendo comidas y encontrándonos a la noche y demás, ahí vino un día Manuel, cuando estaba en México. Y Manuel, con él empezamos a tener una relación muy entrañable, primero porque empezamos a tener charlas políticas, que a mí me capturaban, y me encantaban las charlas políticas con él. Y segundo porque él hacía un cuestionamiento desde una posición que uno podía decir muy inteligente, pero también ingenua en algunas cosas. Por su situación personal, porque no había tenido una participación política activa en la política argentina, nunca, y porque era un intelectual, que se preocupaba por la política, que le preocupaban las situaciones sociales y demás, pero viéndolas siempre desde el observador, y casi desde afuera del país porque estuvo mucho fuera del país, estuvo en Europa, Italia. Y entonces, a mí me interesaba porque era muy serena y muy profunda, muy despojada de intereses partidarios, sino simplemente la actitud humana de una persona interesada y sensible, por dilucidar interrogantes que él tenía, y que teníamos todos, ¿no? A mí me encantaban las charlas con él. (Entrevista a César Calcagno por Mausi Martínez, en Apéndice documental)

A fines de 1975 los acontecimientos se precipitan. En noviembre muere Silvia Rudni, una exiliada argentina, periodista, que se había refugiado en México después de estar en

Cuba. Las causas de su muerte resultan misteriosas, aparentemente una meningitis que no se pudo controlar. Al mismo tiempo, como comenta Labrada, los proyectos cinematográficos y teatrales de Puig se postergaban sin mayores perspectivas. Para diciembre, Anina Calcagno (Ana María Collado), viaja con su beba de dieciocho meses a Argentina para preparar el regreso clandestino de su esposo. Un allanamiento con detenciones, del que se salva milagrosamente, la devuelve a México, donde pasan ese fin de año en un hotel lujoso a falta de algún otro alojamiento disponible (dado que ya habían abandonado casa y trabajos por el regreso). La beba tiene mucha fiebre y tienen que internarla para una punción. Manuel los acompaña permanentemente, los visita en el hospital y lleva regalos para la nena, pero en cuanto sale del peligro deja de verlos. Se ha mudado a Nueva York para escribir una novela que comienza en un hospital, con una mujer tal vez moribunda a la que un médico obeso le abre el pecho con un bisturí.

VIVIR EN UN BARRIO DE NUEVA YORK

«Vivir en un pueblo de la Pampa seca no era la condición ideal para quien se sentía incómodo con la realidad del lugar que le había tocado en suerte...», así inaugura Puig su relato acerca de sus comienzos como escritor (1985). Varios años después, vivir en un barrio de Nueva York le traería otro tipo de problemas:

Había vivido allí cinco años en los sesenta. Había tenido mi casa, mis papeles en orden, mi trabajo [...] Nueve años después estaba sin casa, sin papeles y con un Nueva York que se despertaba con la resaca de los años del hippismo. Ya no había esperanzas de cambio. Encontrar un apartamento silencioso en donde poder escribir fue un vía crucis. Es el único lujo que exijo. Puedo vivir en condiciones muy modestas, pero necesito silencio. En esas condiciones tan precarias nació la idea de esta novela [en referencia a *Pubis angelical*]. (Puig 1979)

Es únicamente en Nueva York, en su segundo intento como residente en 1976, donde debe silenciar las voces de la calle para escribir, en contraste con los relatos de la redacción de capítulos de la novela anterior en casa de amigos y con discos de rock a todo volumen.³⁷ Al mismo tiempo, la situación política en Argentina se agrava con el golpe militar del 24 de marzo de 1976. Puig ha terminado *El beso de la mujer araña* pero no se atreve a publicarla:

But what was I to do with my new novel? Was I going to publish it and possibly put my family –my brother and parents– in danger? I knew that Juan Gelman's family had been killed, even though there was a difference in that he had been involved with the guerrillas, he was not only a poet. Still, the precedent was there, the family of an exiled writer had been killed. In the end I decided to go ahead with the novel and I sent it to my Spanish publisher. (Puig, 1984:31)³⁸

El secuestro de los hijos de Gelman se produjo el 26 de agosto de 1976. Hacia esa fecha, Manuel Puig envía la novela a España, tal como la vimos en el dactiloscrito, con indicaciones precisas para que la fecha de detención del personaje de Valentín, que había participado en una acción guerrillera,

37 Labrada comenta sobre la escritura de *El beso de la mujer araña*: «En esa época era el setenta y tantos, el rock, Janis Joplin, etcétera, etcétera. Y nosotros le decíamos «si vas a escribir entonces no...» Pero él decía «ustedes están acostumbrados a oír música, a mí no me molesta». Y era rock estridente...» (Apéndice documental).

38 «¿Qué iba a hacer yo con mi nueva novela? ¿Iba a publicarla y posiblemente poner a mi familia –mi hermano y mis padres– en peligro? Supe que la familia de Juan Gelman había sido asesinada, incluso pensando que había una diferencia, dado que él se había involucrado con la guerrilla, no era únicamente un poeta. Aún así, el antecedente estaba, la familia de un escritor exiliado había sido asesinada. Finalmente decidí seguir adelante con la novela y la envié a mi editor en España.» El 26 de agosto de 1976, la dictadura militar secuestró a los hijos de Juan Gelman: Nora Eva, de diecinueve años, y Marcelo Ariel, de veinte, y a la mujer de Marcelo, María Claudia Iruretagoyena, de diecinueve años, embarazada de siete meses, que dio a luz en un campo de concentración a una hija hallada por sus abuelos en el año 2000.

fuese 1974, y el traslado a la celda con Molina se produjera en 1975. Entre el dactiloscrito conservado y la versión édita hay un único cambio, precisamente en la ficha de detención de Valentín, en el capítulo ocho.³⁹

Detenido 16.515, Valentín Arregui Paz

Arresto efectuado el 16 de octubre de 1974 en la carretera 5, a la altura de Barracas, pocas horas después del copamiento por parte de un grupo extremista de la Prefectura de Marina de Punta Juárez, provincia de Buenos Aires, en el que perdieron la vida un oficial y dos suboficiales de Marina. Puesto a disposición del Poder Ejecutivo de la nación y en espera de Juicio.

Transcripción de un fragmento de la Fig. 28 (N.D.34.0430).

Versión édita:

Detenido 16.115, Valentín Arregui Paz.

Arresto efectuado el 16 de octubre de 1972 en la carretera 5, a la altura de Barrancas, poco después de que la Policía Federal sorprendiera al grupo de activistas que promovía disturbios en ambas plantas de fabricación de automotores donde los obreros se hallaban en huelga y situadas sobre esa carretera. Puesto a disposición del Poder Ejecutivo de la nación y en espera de Juicio.

Las correcciones de Puig están destinadas a la policía y de ese modo se registran en las fichas policiales. Sin tocar ni una de las réplicas que nos permiten conocer a Valentín a lo largo de toda la novela, el autor cambia la ficha y convierte en dudoso el motivo de detención del personaje. El cambio de 1974 a 1972 atenúa en los papeles la denuncia sobre la represión ejercida por el gobierno de María Estela Martínez de

39 Todas las variantes se encuentran analizadas en la edición de *Archivos de El beso de la mujer araña*.

Perón, «Isabelita»,⁴⁰ mediante una incongruencia histórica que el lector argentino detectaría con facilidad: entre 1972 y 1975, fecha del traslado que se mantiene, han pasado varios Poderes Ejecutivos, uno de los cuales liberó presos en 1973. El contexto de recepción contemporáneo estaría recibiendo una novela en la que habla un desaparecido, aunque la burocracia del aparato represor lo negase inclusive en el interior del texto.

Entre 1973 y 1976, en su peregrinar de Buenos Aires a México y de allí a Nueva York, Manuel Puig había logrado escribir la novela que mejor habla de la vida en la cárcel, porque no habla de ella. Cuando el terrorismo de Estado empieza una tarea sistemática de desaparición de personas, los cuerpos deseantes de dos hombres irrumpen en la literatura argentina de manera inconveniente.

40 Puig proyectó un guión cinematográfico anterior a la versión de Hollywood de su novela, que habría de realizarse en Italia. En la escena correspondiente al comienzo del capítulo catorce de la novela, cuando el Director de la cárcel habla por teléfono con un «jefe», sin que se sepa bien con quién ni se reproduzcan las respuestas, Puig intercala la siguiente observación: «Mentrettanto Il Direttore parla al telefono con qualcuno vicinissimo alla presidentessa Isabel Perón. Gli chiedono informazione prima di iniziare un'operazione antiguerrigliera molto importante» (página 189, Einaudi).

Fig. 11 (N.D.3.0038 R)

el cobain = la quite → la policía
 los revisiles → estrellas de los oficiales en la brasa
 el fusille → calculador
 el paso
 los guilos → mantalones
 los timbos → zapatos
 los solci lloncas →
 el tema → mate
 el micrófono →

Calle Paso 550
 Instituto

yeta tocar la caja
 breverin → meter " " "
 no decir "señal" a
 nadie -
 "diga" en vez de señal
 todo por aquellos



arriba → los gastos
 libros y recibos

crónica
 Clarín
 Búsqueda
 Tuya
 Retorno

el volcán → el sirivante
 el guacho → ser la señora
 toda la noche.
 "Cuidada como
 una señora"

la pasagera =
 el avión
 celular

Jabón, cepillo de diente, máquina de escribir
 algunas tomate reselo fideo, arroz
 lata de sarsen -
 cubiertos → tenedor
 cuchillo → la púa
 cuchara
 un plato (hacha)
 un jarro aluminio o plástico
 afitar lata casaca

la leonera (con
 Tribunales) se pinta
 horizontalmente y encima

Sapo → caudado

Fig. 13 (N.D.3.0040 R)

libros de Lenin, Marx - El Capital en
Economía rú

Infiltrados
Nicolovich el trío de Rosnia
2 rusos
recibiré cartas todos los días
no dependo a Spantuch cuando le extraña a saca
me día escribo 3 cartas
prepotencia
al caminar
"pedi reja!" - andate del pabellón
le carta
una estrella roja - me concentré en ella
auto-sugestionarse y olvidar los
nombres del grupo

homosexualidad → vicio
vicio a perder su virginidad a los 20 años
un hombre grande 37 años
albeit homicida

visitas - jueves mujeres tarde visita de contesto
bevo y caricia
buen entrada
y otra salida
con los chicos

sabados hombres através de rejas (o la ventana)
" a la tarde mujeres

visita higienica a Cobden

2 rusos de
distancia y
trato de
decomponer

enfando del personal
de la casa (reparto de dinero)
haceme la tea
al trío: ducha
me voy andar un birosi
" " al trío

Fig. 14 (N.D.3.0041 R)

necesidades fisiológicas → 1) la mañana
de 2 (los compañeros)
reúntase, uno lava
al otro al baño

2) después de almorzo 15 hs.

3) " " " " 18.30

4) " " " " 24 hs.

Cartón 16 hs.
recogida de cacas a las 23.30 silfureo 20 hs. superior, hecho
en el pond

Cigarrillos negros
entre fumado rubio
médico → lemas

medios hemorroides

oído: una cañilla de fus
con unos abridos golpes en los oídos (sopapas)
nunca me oí oír siempre
no poder oír nada

infiltrados
de igual a igual
nunca me dio a conocer fus debilidad de
el pendero, mi pariente faldero
atentos al desarrollo de la militancia política

Fig. 15 (N.D.3.0042 R)

OJO
preguntar \rightarrow horarios comida, etc en
celda cuando
se acabe primero
de estar en celdas

"Comedor" del celular
redillas de fuerza \rightarrow mi afatansa, -
pueden calcular
suechan radio fila
9, 9 1/2 dinero
solo uno de la celda
cintura de valor \$10
Revisar fotos para peneo
Celador (no viste arma ^{procesado no})
detrás de la reja \rightarrow guardia de seguridad
Celador (dinero)

1 cama de 2 + 1 tuerca
la .. de arriba \rightarrow aparador
comentarios del diario
Mover computadores - para, mate, bombilla
uno con vista y otro sin vista

Jefe de Económico es un compañero
que sabe hasta conedor
en 1/2 hora todo

También se ocupa de aprovechar lo posible de
la "tumba" (comida del peneo)

de 13 a 14 hs. almorzo
muchos ruidos amigos
Criar gresca por todos lados

Fig. 16 (N.D.3.0043 R)

dicules \rightarrow picame nervios suatos dicules
foalla mojada
ojo, vesiculas
supuro odo de odio

plazar | en los compañeros
| en la familia
| mujer madre

"abrí los ramos" Moris, los piteas
me dieron vesicula, sin tener agua
Palmas

"parrella" mequina - corriente cortina

Cables pelados
Arpillita en el dedo fondo pie
"Pimer rtor de la fortuna"
después de rescatante

~~depo~~
electricidad \rightarrow 1 a 2 hrs
aliento a vino del forturador
hombre lobo
gocé

I Compañera

Fig. 17 (N.D.3.0044 R)

En Dosto celular mezclada con comunes
Sempre Federal | Todo el que atenta
contra breu del estado

Sociedad foliolista
Misteriosa (arranca foto. dica en walls)
figaritas en cuadernos pegados con segunda barina

Señor Diga
Fusiles con botellas
le arpa (el dosto → la ducha, fátolol
carpuccar (mirar) y chispas
Vos tenés más arpa que el chico Gorrasani
Carpuccar (frustrar)
Bater cantina a alguien
"guerrilla" ¿vosos guerrilla?
"esté llegando la corrupción al grupo"
irse en seco
libros camuflados
Siempre delá entre los comunes

Violenta → falopa estofeta (stife)
Cabiludo (con castel)
gel o los
mucho
Cabaja de terna
corditas

Fig. 18 (N.D.3.0045 R)

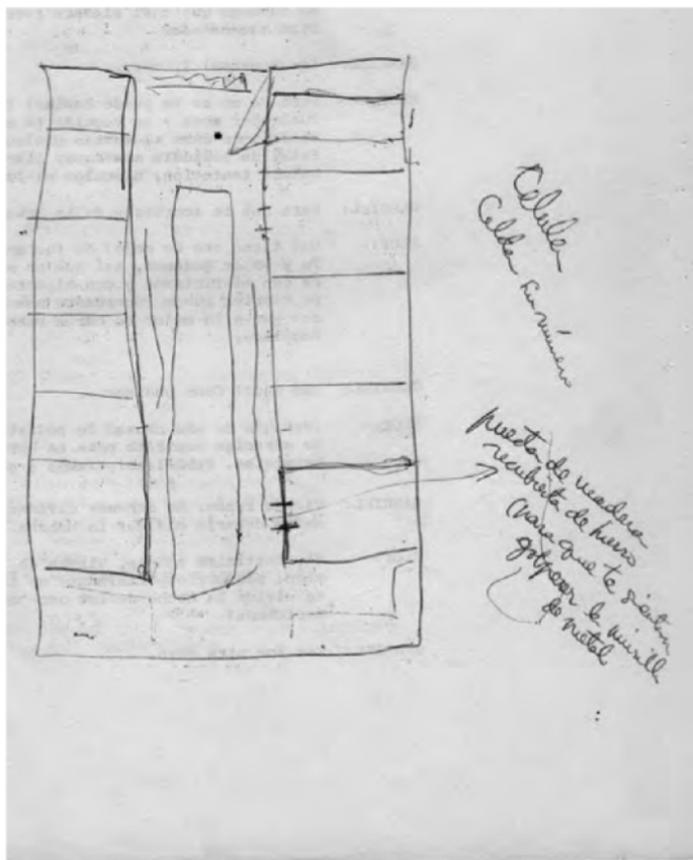


Fig. 19 (N.D.3.0046 R)

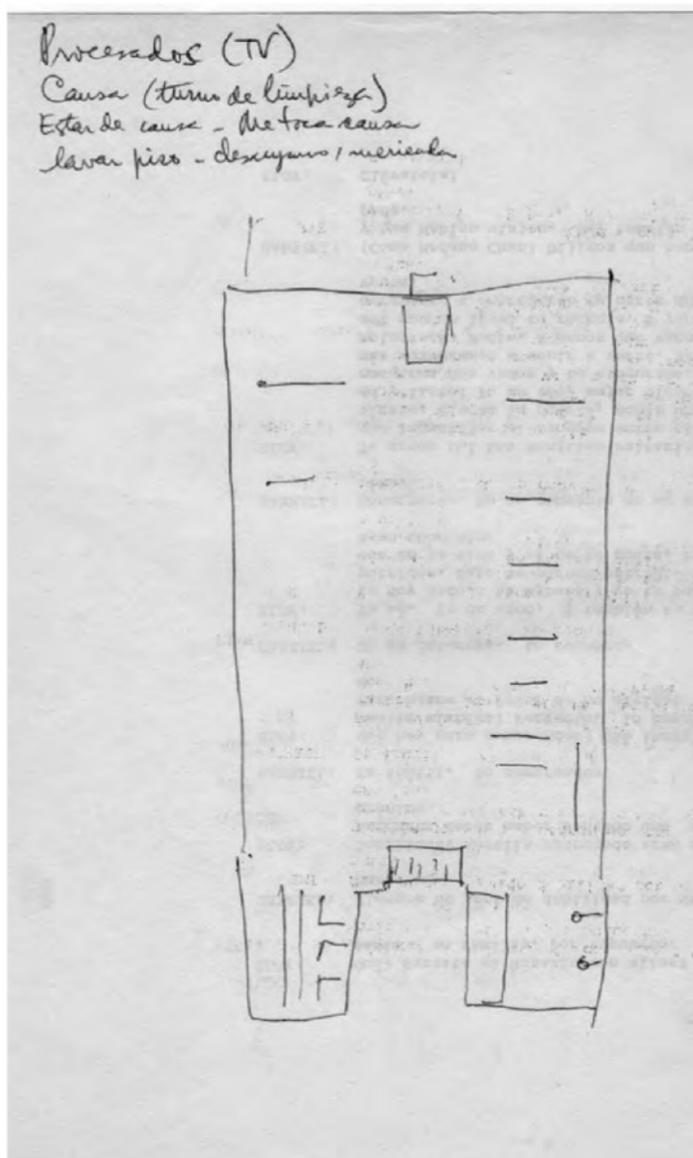


Fig. 20 (N.D.3.0047 R)

Dopame → $\frac{1}{2}$ pastillas → $\frac{1}{2}$ ^{foras, 18 años} ~~transferrir~~

1 mujer, revise mujer (obisano)

Si tuvo novia la perdió
"el paquete" la bolsa con papas, tomates

Calentador, Dra. Vital - kerosén, azúcar y yerba
(no entrar de la calle)

Centina → negocio dirección de pencils

Después del año se van secando los paquetes
El estado económico del país

Colelars

novelas de amor

24 hrs. ~~hora~~ pito

9,30 stripito

Caudesha = "sapi"

celador = cobani (debuta)

control pastilla no come para p. políticos

Lucha política entre grupos diferentes, nunca.

pabellón # Baatista, 5 y 5 (doble)

Fig. 21 (N.D.3.0048 R)

5394562

Pavellón . 25 comp.

1^{er} Pto tocaba 7 suave
 2^o 7.15 meus.
 3^o 7.30



elástica de tejido
 celadón de stop

seguiría sabana
 1 pieza de por cabeza,
 también llevara una
 jardín zoológico árboles de uñas
 información de árboles
 si te descuida, te tiraban de la cama los árboles

Celador

Relero o Rocento → agácese. unistelo entos
 7.30 a 19.30
 Pavellón 46

la patata
 farrate → casi 2 metros
 Cadema

el tubo o el buzo → calderos de castigo 1 x 1.50 bombita ⁷⁰
 el sol cuipa saque de tubo
 agua con fideo (o plata?)
 mate cosido con purga
 uso con los computadores
 dar vuelta plato y fideles en tipo yeso

Pastillas (virutas o reventadas por celadores, seconal)

-25-

- Cuando empezaste a hablar de que a la muchacha la seguía la pareja, me la imaginé a mi compañera que estaba en peligro. Y me siento tan impotente acá, de avisarle que se oculte, que no se arriesgue demasiado.
- Te entiendo.
- Bueno, vos te imaginarás, si ella es mi compañera, es porque está en la lucha también. Aunque no debería decirlo, *Melina*.
- No te preocupes.
- Es que no te quiero cargar con informaciones que es mejor que no las tengas. Son una carga, y ya tenés bastante con lo tuyo.
- Yo también, *salón*, ~~de la asociación~~ ^{de la asociación}, desde acá, de no poder hacer nada; pero en mi caso no es una mujer, una chica quiero decir, es mi mamá.
- Tu ~~mamá~~ ^{mamá} no está sola ¿no?, ¿o sí?
- Bueno, está con una tía mía, hermana de mi papá. Pero es que está enferma. Tiene presión y el corazón le falla un poco.
- Pero con esas cosas pueden durar, tirar años, vos sabés...
- Pero hay que evitarles disgustos, *Valentín*.
- Qué le vas a hacer...
- Sí, ya más mal ~~debo~~ que le hice no le puedo hacer.
- ¿Por qué decís eso?
- Imaginate, la vergüenza de tener un hijo preso. Y la razón.
- No pienses más. Ya lo peor pasó, ¿no? Ahora se tiene que conformar, nada más.
- Pero es que extraña mucho. Eramos muy unidos.
- No pienses más. O si no... conformate que no está en peligro, como la persona que yo quiero.
- Pero ella tiene el peligro adentro, al enemigo lo lleva adentro de ella, que es el corazón que tiene delicado.
- ~~Mamá~~ te espera, sabe que vas a salir, los ocho años pasan, y con la esperanza de buena conducta y todo. Eso le da fuerzas para esperar te, pensalo así.
- Sí, tenés razón.
- Si no te vas a volver loco.
- Contame más de tu novia, si querés...
- ¿Qué te puedo decir? Con la ~~mamá~~ arquitecta no tiene nada que ver, no sé por qué ~~la~~ asoció.
- ¿Es linda?
- Sí, a claro.

Fig. 25 (N.D.2.0017 R)

PROLOGO (con elementos de collage y caricaturización among others)

- 1 Pañeta
- 2 "
- 3 NAZI (brochure publicidad) $\frac{1}{2}$ y $\frac{1}{2}$ imágenes
- 4 ~~collage~~ (imaginaria F) la superficie solamente, sigue en imaginaria F, lo que parecerá autodependiente y unido con prótesis y p. 24
- 5 - Collage
- 6 SO's I (imaginaria Hc) Tal vez dada con detallamiento, con dos puntos, etc., y camino entre Daulty y stream
- 7 - Carta SO's II?
- 8 SO's II DIRECTOR (+ Honorarium etc)
- 9 Zombis I (Modern scene)
- 10 Duor ?
- 11 Zombis II
- 12 ~~collage~~ Caricatura I completa &
- 13 " II "
- 14 9 = III "

2 = P.

me he hecho algo de un libro
que debería ser más o menos
que sea un libro que sea un
importante -

del libro. que podría ser lo que
quiero

Prólogo:

Yo me estoy por morir, pero me queda
tiempo de nada, por favor no me reñan con maldad,
quiero me pida más que lo que me corresponde,
los condenados a muerte tienen derecho a pedir
algo antes de morir? ¿yo que me voy a morir no que

Fig. 26 (N.D.8.0073)

~~Algunos dibujos de un niño~~

(1)

Coff, TULO I
A. P. R. E. N. H. E.

2. Edmundo
J. J. J.

- A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como los demás. ^{parece} ~~parece~~, de unos 25 años cuanto más, una carita un poco de gate, la nariz chiquita, ^{recta}, el ^{rostro} es... más redondeado que ovalado, la frente ancha, los pómulos también ^{grandes} pero ^{después} se van afinando y el mentón ^{termina} ~~es~~ en punta, como los gatos.

- ¿Los ojos?

- Claros, casi negro que verde, los entrecierra para dibujar mejor. ~~Tiene muchos pelos~~ ^{tiene} ~~sota~~ ^{sota} ~~la~~ ^{la} ~~frente~~ ^{frente}, ~~un flequillo~~ ^{un flequillo} ~~de pelos~~ ^{de pelos}, ~~que los que se nota~~ ^{que los que se nota} y ~~pele~~ ^{pele} ~~hacia~~ ^{hacia} ~~los~~ ^{los} ~~hombros~~ ^{hombros}, ~~también con~~ ^{también con} ~~sello~~ ^{sello} ~~chico~~ ^{chico} ~~en~~ ^{en} ~~la~~ ^{la} ~~punta~~ ^{punta}, como de ~~permanente~~ ^{permanente}.

~~Como~~ ^{Como} ~~una~~ ^{una} ~~el~~ ^{el} ~~modelo~~ ^{modelo}, la pintura negra del zoológico, que primero estaba quieta en la jaula, echada. Pero cuando la ~~chica~~ ^{chica} ~~hizo~~ ^{hizo} ~~ruido~~ ^{ruido} con el árbol y la silla la pintura la ~~miró~~ ^{miró} ^{de} ^{de} ~~y~~ ^y ~~empezó~~ ^{empezó} ~~a~~ ^a ~~pasarse~~ ^{pasarse} por la jaula y a mirarle a la chica, ~~entonces~~ ^{entonces} ~~la~~ ^{la} ~~chica~~ ^{chica} ~~no~~ ^{no} ~~encontraba~~ ^{encontraba} ~~bien~~ ^{bien} ~~el~~ ^{el} ~~estilo~~ ^{estilo} que le iba a dar al dibujo. ~~Por~~ ^{Por} ~~el~~ ^{el} ~~chiquitaje~~ ^{chiquitaje} ~~de~~ ^{de} ~~al~~ ^{al} ~~notar~~ ^{notar} ~~la~~ ^{la} ~~rabia~~ ^{rabia} ~~del~~ ^{del} ~~señal~~ ^{señal} ~~para~~ ^{para} ~~la~~ ^{la} ~~chica~~ ^{chica} ~~empieza~~ ^{empieza} ~~a~~ ^a ~~dar~~ ^{dar} ~~trazos~~ ^{trazos} ~~cada~~ ^{cada} ~~vez~~ ^{vez} ~~más~~ ^{más} ~~seguros~~ ^{seguros} y ~~dibuja~~ ^{dibuja} ~~una~~ ^{una} ~~cara~~ ^{cara} ~~que~~ ^{que} ~~es~~ ^{es} ~~un~~ ^{un} ~~animal~~ ^{animal} ^{de} ^{de} ~~y~~ ^y ~~también~~ ^{también} ~~de~~ ^{de} ~~dablos~~ ^{dablos}. Y la pintura le mira, ~~es~~ ^{es} ~~una~~ ^{una} ~~de~~ ^{de} ~~después~~ ^{después} ~~y~~ ^y ~~después~~ ^{después} ~~de~~ ^{de} ~~la~~ ^{la} ~~pintura~~ ^{pintura} ~~media~~ ^{media} ~~y~~ ^y ~~no~~ ^{no} ~~se~~ ^{se} ~~sabe~~ ^{sabe} ~~si~~ ^{si} ~~es~~ ^{es} ~~para~~ ^{para} ~~convertir~~ ^{convertir}, y o si le mira ~~por~~ ^{por} ~~otro~~ ^{otro} ~~lado~~ ^{lado} ~~de~~ ^{de} ~~los~~ ^{los} ~~dablos~~ ^{dablos}, ~~representando~~ ^{representando} ~~una~~ ^{una} ~~cosa~~ ^{cosa} ~~que~~ ^{que} ~~no~~ ^{no} ~~se~~ ^{se} ~~ve~~ ^{ve} ~~en~~ ^{en} ~~los~~ ^{los} ~~dablos~~ ^{dablos}.

- ¿Hay gente más jorjofa?

ARTICULO VIII

Penitenciaría Nacional - Ministerio del Interior - República Argentina

Informe

MINISTERIO DEL INTERIOR DE LA REPUBLICA ARGENTINA

Penitenciaría de la Ciudad de Buenos Aires

Informe para el señor Director, preparado por Secretaría Privada

Procesado 3018, Luis Alberto Molina

Sentencia del Juez en lo Penal Dr. Justo José Balseierre, expedida el 20 de Julio de 1971, en el Tribunal de la Ciudad de Buenos Aires. Condena de 8 años de reclusión por delito de corrupción de menores, apenado en Pabellón E, celda 14, el día 28 de Julio de 1971, con procesados anormales Benito Jaramillo, Mario Carlos Bianchi y David Margulies. Transferido el 4 de abril de 1972 al Pabellón D celda 7 con el preso político Valentín Arregui Paz. Buena conducta.

Detenido 16.115, Valentín Arregui Paz en la carcelera E, en la altura de Barrancas, arresto efectuado el 16 de octubre de 1971 ^{en la carcelera E, en la altura de Barrancas, arresto efectuado el 16 de octubre de 1971} ~~en la carcelera E, en la altura de Barrancas, arresto efectuado el 16 de octubre de 1971~~ ^{por parte de un grupo} ~~por parte de un grupo~~ ^{extremista de la} ~~extremista de la~~ ^{ciudad de} ~~ciudad de~~ ^{Marina de Punta Juárez, provincia} ~~Marina de Punta Juárez, provincia~~ ^{de Buenos Aires, en el que perdieron la vida/dos suboficiales de Marina. Puesto a dispo-} ~~de Buenos Aires, en el que perdieron la vida/dos suboficiales de Marina. Puesto a dispo-~~ ^{sición del Poder Ejecutivo de la Nación y en espera de juicio. Apenado en Pabellón A} ~~sición del Poder Ejecutivo de la Nación y en espera de juicio. Apenado en Pabellón A~~ ^{celda 10 con presos políticos Bernardo Giacinti ^{al día 4 de septiembre de 1971} y} ~~celda 10 con presos políticos Bernardo Giacinti y~~ ^{Tomás} ~~Tomás~~ ^{parte en huelga de hambre por protesta} ~~parte en huelga de hambre por protesta~~ ^{de la muerte del preso político Juan Vicente Anaricio durante interrogatorios} ~~de la muerte del preso político Juan Vicente Anaricio durante interrogatorios~~ ^{policiales. Castigado en calabozo diez días ^{al día 28 de marzo de 1972} y} ~~policiales. Castigado en calabozo diez días y~~ ^{transferido el 4 de abril de 1972 al Pabe-} ~~policiales. Castigado en calabozo diez días y~~ ^{lillón D celda 7 con el procesado por corrupción de menores Luis Alberto Molina. Con-} ~~policiales. Castigado en calabozo diez días y~~ ^{ducta reprobable por rebeldía, reputado como cabecilla de huelga de hambre citada} ~~policiales. Castigado en calabozo diez días y~~ ^{y otras movilizaciones de protesta por sustrata falta de higiene de Pabellón y violación} ~~policiales. Castigado en calabozo diez días y~~ ^{de correspondencia personal.} ~~policiales. Castigado en calabozo diez días y~~

Suboficial: Descóbrase ante el señor Director.

Procesado: Está bien.

Director: No tiemble así, hombre, no le va a pasar nada.

Suboficial: El procesado ha sido revisado y no tiene consigo nada con que pueda atacar al señor Director.

Director: Gracias, Suboficial, sírvase dejarme a solas con el procesado.

Suboficial: Señor Director, quedo montando guardia en el pasillo. Con su permiso, Señor Director.

Director: Está bien, Suboficial, salga ya por favor. ...Está bien, Molina, ¿quién le pasa?

CAPITULO BCHO

MINISTERIO DEL INTERIOR DE LA REPUBLICA ARGENTINA

Penitenciaría de la Ciudad de Buenos Aires

Informe para el señor Director, preparado por Secretaría Privada

Procesado 3018, Luis Alberto Molina

Sentencia del Juez en la Penal Dr. Justo José Dalpierre, expedida el 20 de Julio de 1971, en el Tribunal de la Ciudad de Buenos Aires. Condena de 8 años de reclusión por delito de corrupción de menores. Aposentado en Fabellón B, celda 34, el día 28 de Julio de 1971, con procesados normales Benito Jaramillo, Mario Carlos Biaschi y David Margulies. Trasferido el 4 de abril de 1972 al Fabellón B celda 7 con el preso político Valentín Arregui Paz. Buena conducta.

Detenido 16.115, Valentín Arregui Paz

Arresto efectuado el 16 de octubre de 1971 en la carretera 5, a la altura de Barracas, pocas horas después del copamiento por parte de un grupo extremista de la Prefectura de Maripán de Busta Juárez, provincia de Buenos Aires, en el que perdieron la vida un oficial y dos suboficiales de Maripán. Puesto a disposición del Poder Ejecutivo de la Nación y en espera de Juicio. Aposentado en Fabellón A celda 10 con preso político Bernardo Giacinti el día 4 de noviembre de 1971. Tomó parte en huelga de hambre por protesta de la muerte del preso político Juan Vicente Aparicio durante interrogatorios policiales. Castigado en calabozo diez días a partir del 25 de marzo de 1972. Transferido el 4 de abril de 1972 al Fabellón B celda 7 con el procesado por corrupción de menores Luis Alberto Molina. Conducta reprochable por rebeldía, reputado como cabecilla de huelga de hambre citada y otros movimientos de protesta por supuesta falta de higiene de Fabellón y violación de correspondencia personal.

Suboficial: Descúbrame ante el señor Director.

Procesado: Está bien.

Director: No tiembles así, hombre, no le va a pasar nada.

Suboficial: El procesado ha sido revisado y no tiene consigo nada con que pueda atacar al señor Director.

Director: Gracias, Suboficial, sírvase dejarme a solas con el procesado.

Suboficial: Señor Director, quedo montado guardia en el patio. Con su permiso, Señor Director.

Capítulo 3

Pubis angelical: el recorrido de una escritura

MANUSCRITOS ENCONTRADOS

De *Pubis angelical*, la primera novela que Manuel Puig planeó y escribió en el exilio, se conservan todos los pasos de su redacción, que no equivale a decir todos los manuscritos producidos por Puig durante la escritura. En su biografía, Jill-Levine rescata una anécdota contada por Mario Fenelli, su amigo desde los tiempos de *Cinecittà*. Durante el verano de 1977, acompañado por su madre, Manuel visita a Mario en Ostia, con la novela en curso y la máquina de escribir portátil:

Aún lo veo escribiendo en la portátil bajo la sombrilla, resguardado del fuerte sol. A mediodía corría a ejecutar su sagrada media hora de natación (costumbre que siempre seguía, especialmente en Río, incluso en las mañanas de otoño) y parecía no importarle dejar los papeles que estaba escribiendo desparramados sobre la mesa en un completo caos. En su ausencia el viento a menudo los dispersaba y yo estaba a cargo de recogerlos del suelo (o del jardín de abajo). (Jill-Levine, 2002:262-263)

Este recuerdo habla de «papeles desparramados» y sugiere el extravío de algunos. A eso se suman las hojas que fueron reutilizadas y que se pueden consultar en el verso de otros

proyectos, como la redacción de *Maldición eterna a quien lea estas páginas* o de los relatos de *Estertores de una década*. El material fotocopiado sería el utilizado de manera privilegiada para discutir posibles variantes con amigos; posteriormente, Puig seleccionaba cuáles de las sugerencias serían incorporadas a la versión definitiva de la segunda fase redaccional. Una vez decidido esto, las hojas irían a engrosar la pila de papel de escritura, cosa que no sucedió con las «variantes descartadas» de la «Novela completa original», como llamamos a la segunda fase redaccional. La segunda fase redaccional, en el caso de *Pubis angelical*, corresponde a una copia dactiloscrita corregida a mano por Puig. En algunos casos, esas correcciones implican el tachado de párrafos, e incluso un trabajo de «collage». Cuando las correcciones eran muchas, Puig reemplazaba la hoja, pero guardaba las reemplazadas en una carpeta aparte.

Los manuscritos que se conservan se pueden clasificar en:

Pre-textos prerredaccionales:

Corresponden todos a la *endógenesis* creativa. Se conservan setenta y cinco documentos reunidos por el autor en once grupos, y dieciséis documentos no agrupados. A lo largo de los documentos, se ensayan diversas posibilidades de estructuración de la novela, y se puede seguir el cambio en el destino de los personajes. Estos pre-textos, junto con los documentos de corrección, se presentan con la transcripción, en formato digital, en el cd adjunto.

Pre-textos redaccionales:

- Versiones de capítulos: Primera fase redaccional. La mayor parte de los capítulos tienen una sola versión, a veces redactada en partes (A y B). Las versiones corresponden a la estructura final de la novela, es decir que aunque cambien algunas cosas, la acción desarrollada en cada uno ya está delineada en esta versión, con excepción de las dos primeras del capí-

tulo II que siguen otra línea argumental. Se conservan dos versiones del capítulo I; cuatro del II (las dos primeras descartadas); dos del V; dos de la primera parte del VIII (una de la segunda parte). El capítulo X y el XII están redactados cada uno en dos partes, y del resto se conserva una sola versión con tantos reemplazos al correr de la máquina y tantas correcciones manuscritas agregadas que por momentos resulta de difícil lectura. Comparando las diferentes posibilidades de estructuración de la novela proyectadas en la etapa prerredaccional con la relativa estabilidad de estos capítulos, podemos conjeturar que Puig se decidía a su escritura una vez que tenía resueltos los problemas estructurales que le planteaba la novela, de modo que al escribir cada réplica tenía una idea general sobre cómo se resolvería la acción.

- Versión completa fotocopiada: Segunda fase redaccional. Se conserva una fotocopia de varias páginas de la versión completa original, a partir de la página 101, y dieciséis páginas duplicadas, con escasísimas correcciones.

- Documentos de corrección: conjunto de tres hojas de libreta, manuscritas por Agustín García Gil, con indicaciones sobre frases que pudieran resultar extrañas en México, o giros más adecuados. Las correcciones se incorporan en el original.

- Versión completa original: Segunda fase redaccional. Es copia dactiloscrita con numerosas correcciones manuscritas. Los reemplazos a máquina responden en casi todos los casos a errores de tipiado, aunque se registran algunos al correr de la máquina. También hay hojas muy corregidas y reemplazadas, y algunas en las que el autor pega el trozo modificado. En esta versión, Puig copia a mano correcciones de la versión fotocopiada, y continúa el proceso de corrección. Es por eso que como documento se considera posterior a sus copias.

Versos:

Los versos utilizados para la redacción de la novela son fotocopias corregidas de mano a Puig de la traducción al inglés de *The Buenos Aires Affair* realizada por Jill-Levine (*The Buenos*

Aires Affair, a Detective Novel), que se publicó en 1976. Algunos capítulos de la primera versión redaccional, sin embargo, están escritos en el verso de la copia dactilográfica correspondiente a *Boquitas pintadas* que aparece también en los versos de *El beso de la mujer araña*. Dos hojas de la primera versión del capítulo VIII utilizan una fotocopia de la carta que Mario Vargas Llosa enviara al Center for Inter-American Relations en solidaridad con Ronald Christ por su viaje a Chile.¹ En el capítulo VIII se presenta la historia de W218, nombrada en los pre-textos prerredaccionales como «Futurama», volveremos sobre este dato.

1 El texto de la carta, fechada en Lima, 29 de julio de 1977, es el siguiente: «Estimado Roger, Algunos amigos me han hecho llegar las cartas de protesta que, de manera individual o colectiva, han enviado al Center por el viaje de Ronald Christ a Chile. Creo que este asunto ha tomado proporciones que exigen una toma de posición al respecto por parte de todos los que, de un modo u otro, hemos estado vinculados al Center y esta es la razón de mi carta. Aunque siento por el gobierno de Pinochet en particular, y por todas las dictaduras en general, la misma repugnancia que aquellos amigos, les he hecho saber que no me asocio a su protesta, pues me parece fundada en una estrategia con la que discrepo. Pienso que es un error gravísimo confundir a los gobiernos con los pueblos, a los dictadores con sus víctimas, y considerar a la cultura como una mera repartición de la política. Proponer un cordón sanitario cultural en torno a los países donde hay una tiranía militar, como en Chile, es castigar al pueblo chileno, privándolo de la presencia y la palabra de intelectuales y artistas de prestigio, por el delito de estar sometido a los abusos de una camarilla fascista. Creo que de esta manera no se combate sino se ayuda a la dictadura, a quien nada puede servirle más que el oscurantismo cultural. Si, para no contaminarse con la vecindad de la tiranía, los intelectuales valiosos y responsables de los países libres, se niegan a pisar estas pobres tierras nuestras brutalizadas por los militares, aquí sólo vendrían los reaccionarios y los bribones, y de este modo —¡por las buenas razones!— aquellos estarán contribuyendo a nuestro atraso, es decir a agravar nuestra desinformación y deformación cultural. Sé muy bien el riesgo que existe de ser «utilizado» si uno acepta dictar un curso en una Universidad desmantelada por la dictadura. Pero ese riesgo vale la pena de ser corrido por el servicio que se puede prestar a los estudiantes e intelectuales del país sojuzgado, llevándoles, justamente, siquiera el dominio de las ideas, algo de aquello de que han sido privados. Por lo demás, debido a su ignorancia, las dictaduras sudamericanas suelen dejar en el campo cultural un margen de libertad más amplio que en otras actividades sociales.

No se encuentran entre los papeles apuntes de investigación, como en el caso de *El beso de la mujer araña*. Sí existe una preocupación manifiesta en los pre-textos prerredaccionales por construir el ambiente vienés que rodea la primera parte de la historia del Ama, que se ve reflejado en el Grupo C del *dossier* geneticista prerredaccional. En esos documentos, Puig anota el nombre del movimiento artístico «Jugendstil» (que ya había aparecido en el resumen de guión *Gratas veladas de sociedad*, escrito hacia 1975) y toma algunos apuntes, dibuja esquemas y nombra dos cuadros de Klimt que le sirven de manera particular. Dentro del cuadro de las vanguardias artísticas, el *Jugendstil* ocupa un lugar peculiar, ya que integra el diseño y la moda con el gran arte (Klimt diseñaba las telas que su esposa utilizaba para confeccionar trajes, Erté diseñó vestidos para revistas musicales francesas) y borra, muchos años antes que el *pop-art*, las fronteras entre gran arte y arte bajo. El interés de Puig por este movimiento es temprano y sostenido. En su biblioteca se encuentra un ejemplar de colección que reproduce estampas con las letras del alfabeto dibujadas por Erté, en una edición con prólogo de Roland Barthes

Mi opinión es que ese margen debe ser aprovechado al máximo, por quienes quieren ayudar a los sudamericanos a librarse de los dictadores. Chile es tal vez la peor, pero no la única dictadura sudamericana. Brasil, Bolivia, Uruguay, Paraguay, Argentina, mi propio país, son también víctimas de gobiernos de facto que, unos más, otros menos, atropellan los derechos humanos y la libertad de expresión. Una manera como los intelectuales extranjeros pueden ayudarnos es manteniendo, con los sectores universitarios, intelectuales y artísticos de nuestros países, un diálogo constante. Ellos, muchas veces, pueden, cuando nos visitan, —por razones de «prestigio internacional» para las dictaduras— hablar con más libertad que los nativos. Esto es sobre todo evidente en el campo de la cultura. Mi parecer es que esa oportunidad debe ser aprovechada al máximo y que esa es una manera más efectiva, más real, de combatir a las dictaduras que tendiendo un tabú o satanizando y cortando toda relación con las víctimas de la opresión. Por estas razones no me parece en absoluto condenable que Ronald haya ido a dictar conferencias a Chile. Y su pronunciamiento —que acabo de leer— respecto a Pinochet me parece lo bastante claro como para que nadie interprete su viaje como una acción solidaria con ese asesino. Un cordial saludo de, Mario Vargas Llosa».

y epílogo del propio Erté, que según se aclara en la introducción colaboró con la preparación del libro.²

Las lecciones de Lacan que Pozzi le da a Ana en el capítulo IX pudieron ser tomadas de Jean-Michel Palmier: *Guida a Lacan. Il simbolico e l'immaginario*, (Milán, Rizzoli Editore, 1975), que se conserva en la biblioteca de Puig.

Por último, Puig utiliza la autobiografía de Hedy Lamarr, firmada con su nombre artístico. El ejemplar que se conserva es *Ecstasy and Me. My Life as a Woman*, by Hedy Lamarr, Nueva York, Fawcett Publications, 1967 (1ra. ed. 1966).

Informantes:

La figura del informante remite a la antropología, señala a una persona a quien el autor entrevista por ser especialmente significativa o representativa de lo que se busca investigar. Los primeros «informantes» que Puig utiliza en este sentido serían los presos políticos entrevistados para *El beso de la mujer araña*, aunque, como vimos, de esas entrevistas Puig

2 Se trata de un volumen de Franco María Ricci editore, Parma, 1970, de la colección *I segni dell'uomo*, de 34,50 cm x 23 cm (Cartiera: Miliani di Fabriano. Estampadores: Amoretti e Silva di Parma. Fotoincisori: Vaccari di Modena e Bassoli di Milano. Fotografo: Giovanni Richi di Milano). Otro libro seguramente ligado a la inclusión del movimiento en *Gratas veladas de sociedad*, pero que sigue presente en el momento de componer PA es Horst-Herbert Kossatz, 1974: *Ornamental Posters of the Vienna Secession*. Academy Editions, Londres, Nueva York, con una introducción de Walter Koschatzky: «The Viennese Jugendstil». En este libro se reproduce la tapa que usó la editorial Knopf para la edición de *El beso de la mujer araña* de 1979, es decir el póster de la exposición vienesa de 1905 en la Galería Methke. También se conservan en la biblioteca de Puig otros dos libros que tratan las relaciones entre arte y política, posteriores a la aparición de PA, pero que atestiguan el interés del escritor por el tema y por este enfoque particular. Ellos son: Willet, John, 1978: *Art & Politics in the Weimar Period. The New Sobriety 1917-1933*, Nueva York, Pantheon Books; y Schorske, Carl E., 1980: *Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture*, Nueva York, Knopf. Los textos mencionados no constituyen fuente de información para Puig, sino testimonio de lecturas, un aspecto minimizado por la crítica que raramente cuestionó la imagen de «escritor iletrado» que el propio Puig se esmeraba en construir. La excepción está dada por el libro de Pamela Bacarisse (1992).

aprovechó muy poco. Es con el personaje de Pozzi que Puig señala el comienzo de una experiencia que profundizará en las dos novelas siguientes (*Maldición eterna a quien lea estas páginas* y *Sangre de amor correspondido*):

Últimamente –y esto empezó con Pozzi en *Pubis angelical*– he trabajado con el personaje ahí al lado de la máquina de escribir y creo que ya se está acabando el ciclo. (Puig por Amícola y Engelbert, 1981:278)

En los apuntes prerredaccionales de *Pubis angelical* aparecen dos nombres del entorno mexicano de Puig: [César] Calcagno, que aparece siempre por su apellido, y será reemplazado en la novela por [Juan José] Pozzi, cuyo nombre es apenas mencionado; y Elena, que aparece en el pre-texto mostrado en la Fig. 29 (N.E.11.0065) como Elena U., es decir Elena Urrutia, una reconocida intelectual mexicana, fundadora del Centro de Estudios de la Mujer. Fig. 29

Ana María habla con:

- 1- Médico «¿por qué me llamó? ¿por qué está tan nerviosa?» Le aconseja terapia de apoyo
- 2- Elena U.
- 3- Psiquiatra
- 4- Pozzi

Política - El no dice afiliación. Ella inquiriere ¿cuál es el móvil de él sin segura ideología?
EL SUEÑO - el WISHFUL Thinking

Transcripción de la Fig. 29 (N.E.11.0065).

La situación es diferente para cada uno. De alguna manera, la larga charla entre Molina y Valentín se prolonga en las discusiones entre Ana y Pozzi, uno de cuyos temas es la discusión misma:

A mí me impactó mucho, y me sigue impactando, que a Manuel nuestras charlas y nuestras discusiones le hubieran parecido importantes. Porque sabés qué pasa, a mí eso me sirvió mucho, rescatarlo, porque discutíamos tanto todo el día, estábamos todo el día discutiendo tanto con distintas personas, hemos escrito documentos, estábamos todo el tiempo en la deliberación y en la discusión, incluso con los amigos y con los familiares, que uno no tomaba conciencia verdaderamente, hasta que me di cuenta de cosas como ésa, de lo importante que fue toda esa época en ese sentido. En el sentido de la tremenda discusión, deliberación y búsqueda de ideas, de organizar un sistema de ideas, que tuvimos todos en esa generación, en ese momento. (Conversación de Mauti Martínez con César Calcagno. Apéndice documental)

En cuanto a las notas que Puig tomara durante las charlas, no se han encontrado:

—¿Y te acordás algún episodio? El famoso episodio que él cuenta que es... «un día le dije a mi amigo (que serías vos) esperá que voy a sacar y voy a anotar lo que estás diciendo».

—Yo de eso no me acuerdo de una vez en especial. Me acuerdo que él varias veces hacía eso. Yo lo noté, sí, él cuando hablábamos de política, de algunas cosas en las que teníamos diferencias o en las que a él le resultaban particularmente interesantes o importantes, aún sin decirme nada, yo lo veía que escribía y anotaba. Yo ya sabía que anotaba cosas para no olvidarse, no? Sobre las que llegábamos a alguna conclusión o no llegábamos a ninguna conclusión. Él anotaba, ¿qué anotaría? sabe Dios, pero anotaba, sí... (*ibid.*)

El apellido Pozzi (que corresponde al dueño del Cine Español de General Villegas donde Manuel asistió toda su infancia con su madre) se decide en la etapa prerredaccional e ingresa así a la novela desde la primera fase redaccional. Este dato hace al tratamiento del personaje, la identificación con su amigo lleva a Manuel a resguardar el nombre real desde un primer momento.³

3 Del mismo modo, ficcionaliza la situación en algunos reportajes. En el seminario organizado por Amicola y Engelbert, comenta: «Yo más o menos tenía alguna de

«Elena», en cambio, es un nombre que se incorpora en la redacción de la novela y es reemplazado por «Beatriz» recién en la corrección de la primera etapa redaccional, donde se ve reiteradamente corregido a mano. Este tratamiento es el mismo que reciben los personajes del entorno de Puig en *La traición de Rita Hayworth*, cuyos nombres aparecen en la primera redacción de la novela y son reemplazados en una segunda fase. Puig pudo haber tenido *in mente* la personalidad de Elena Urrutia para estructurar el personaje, pero no como informante, sino como una especie de «modelo visible de mujer para basarme en ella» (Puig por Amícola y Engelbert:267).

EL REGRESO DE LA MUJER RARA

Entonces me quedó siempre así aquella inquietud por una mujer que, por lo menos, si bien no estaba dispuesta a defender el rol [de mujer sometida], que, por lo menos, tuviera alguna duda. Entonces la novela siguiente inevitablemente tuvo a este tipo de personaje para el cual sí encontré modelos. Las mujeres con dudas, las conocía. Sobre todo mujeres sin duda alguna en el plano racional, pero todavía en su interior abarrotadas de imágenes de sexo enfermo.

esa información sobre lo que Pozzi cuenta, pero no podía ponerme en la cabeza de un peronista que, de algún modo, sigue firme en ciertas posiciones pese a todo lo que ha sucedido, pese a la traición de Perón a la izquierda. [...] Entonces pasaba por Roma en ese momento y tenía un amigo, periodista argentino, que vivía allí, que tenía la misma ideología de Pozzi, [...] Yo tenía preparadas las preguntas que le haría Ana. Entonces le dije: «Mirá, estoy escribiendo algo y tengo puntos que no entiendo. ¿No te importa?». Y él es una persona de muy buena fe, es una persona que respeto mucho, pero que está dentro de esa posición. Entonces yo tomé nota de todo eso y en una tarde me quedó escrito el capítulo. Entonces hice ese descubrimiento. No creí que fuera la base de una elaboración más trabajosa, pero la verdad es que lo que dijo él, pasó casi íntegramente al libro, porque se trataba de un personaje con coincidencia psicológica casi total con Pozzi» (278-279). Es un dato a considerar que el Seminario donde Puig realiza estas declaraciones se llevó a cabo en 1981, cuando la dictadura seguía gobernando en Argentina, lo cual sugiere que el relato pudo estar guiado por una cautela que nunca parecía suficiente.

J.A.: Esa fue una tesis mía en el seminario. Yo entendí las dos novelas como continuación.

Sí, es así. (Puig por Amícola y Engelbert:268)

Según este relato, Puig escribe *Pubis angelical* para subsanar una falta de *El beso de la mujer araña*. Planteada «como continuación» en términos de Amícola, la novela debía desarrollarse en México. Según había aprendido Puig en su amistad con César Calcagno, de las cárceles de Isabelita se podía salir huyendo a México; pero eso podía encerrar una paradoja, la de su amiga Silvia Rudni, muerta en el exilio en noviembre de 1975, lejos de su país y sin volver a ver a su madre.

Creí encontrar una segunda patria [en México], pero al llegar el 75 comenzaron los inconvenientes. Ningún proyecto avanzaba. A fines de año, una amiga mía, la periodista Silvia Rudni, murió de un tumor fulminante. Yo enfermé, dolencias de origen nervioso que me afectaban físicamente. (Puig por L. Sanz y A. Rivas, 1979)

Esta situación recontextualiza políticamente la paradoja advertida por Puig en la biografía de la star Hedy Lamarr.

Aquí tenía la experiencia de la visión de un film de Hedy Lamarr, *Argelia*, donde ella es el objeto bello por excelencia, y a la vez es una historia tan extraña... era la mujer del hombre más rico del mundo, un armamentista que vendía armas a los nazis y a los aliados antes de la guerra... se enloqueció con ella y pretendió tenerla prisionera en su casa como un objeto de arte más y ella se escapó... Tenía en su mesa a Chamberlain un día, otro a Mussolini o a Stravinsky (a otros artistas también, no me acuerdo cuáles, que me perdone Stravinsky) gente importantísima... se escapó, utilizó a una criada (y esto es un poco la novela) porque ésta es una de las fantasías de las muchachas criadas a finales de los 40... la historia de Hedy Lamarr es una historia de un contenido feminista bastante claro porque era la mujer objeto por excelencia que se rebela. Además la para-

doja es que ella quiere realizarse como actriz y entra en un «star system» que la usa nuevamente como mujer objeto total... era tan bella que no querían que gesticulase demasiado. (Puig por Tuñón, 1979:24)

Una mujer huye para encontrar un destino peor: de la caja de cristal en que la tiene su marido a la prisión de celuloide de Hollywood. En la recreación de esa historia que aparece en *Pubis angelical*, «la mujer más hermosa del mundo» —*slogan* que recuerda el de Hedy Lamarr: «The Most Beautiful Woman In Films»— huye literalmente de una caja de cristal donde el marido planeaba asesinarla sospechada de ser una espía nazi, para caer en manos del emperador de la Metro-Goldwing-Mayer, y cuando logra escapar a México, muere a manos de su archienemiga, aliada con un agente del macarthismo. La actriz no conoce a su hija, entregada en el momento de nacer. Esta historia se relata en paralelo con la historia de Ana, que huyó de un pretendiente funcionario del gobierno de Isabel Perón, ligado a grupos parapoliciales, que se obsesionó con su belleza y le regalaba ropa lujosa. En México agoniza en una clínica. Ana ha dejado a su hijita al cuidado de una criada al poco tiempo de nacer. Ambas mujeres son peligrosas: la bella mata a su amante porque escucha que él la va a entregar a los soviéticos y muere junto con el escritor perseguido que ha corrido a buscarla; Ana puede provocar la destrucción de su pretendiente con sólo llamarlo por teléfono, no lo hace y quien muere es Pozzi, el abogado defensor de presos políticos que la visita en México y regresa clandestinamente a Argentina. Antes de terminar la primera parte de la novela, comienza la historia de W218: bella, peligrosa y víctima de su belleza.

La novela en curso comenzará a llamarse «Hedy», título de trabajo que utilizó Puig durante la escritura y que preside uno de los pre-textos fundamentales. Fig. 30 (N.E.1.0001)

IMP !!!

Su asombro ante el odio que despierta su antiperonismo le hace fantasear que es por otras razones muñeca prodigio

1	2	3
WW2 <u>H</u> wood run by car <u>McCarthy</u> + Claudette	P Mexico from BA Escribe escondida, no tiene otra cosa que hacer/ o la buscan y el detective va anotando todo y habla de su ideología. The BREAKING point. Escamotear gob., sólo organización amparada por gob.- B. POINT MUST BE Peronización	F Prostib. → go for dinner, dancing and f. « « tea « « morning wake up go « risky quickie in hallway se enamora, le matan al amor porque la acapara, el amor a la colectividad IN ORDER TO INTERESAR <u>IT MUST BE BELIEVABLE</u>

Three diff. styles

- 1) ww2: florished
- 2) Pr: despojado
- 3) F: computerized

It all started in old Europe.

A family in 1910. Somebody died in WW1, secret lost when guy dies, but what's believed to be a fraud surprises people again in 1925. Daughter is special too.

Romance of Policeman/ Newspaperman and Her.

He is summoned by Isabelita to investigate, they have received tip from Hitler gang survivor.
She goes to Mexico. Calcagno

Futurama

ella en clínica, conoce un tipo, amor romántico, se quiere retirar de clínica antes de terminar contrato o servicio militar, sale cuestión rareza, el muchacho la descubre y se ve obligación de denunciarla. Ella sería puesta en revisión. Le da miedo y vuelve a clínica ¿cómo hace para quedarse

I want to decide by myself if I'm wrong or not, se esconde en una especie de Siberia donde se dejará por prisioneros. Porque allí está alguien que la conoció en clínica

Este pre-texto define la forma de la novela, que para Puig debe ser, en principio y por principio, diferente de la anterior.⁴ De este modo, podríamos pensar que en contraposición con la estructura de pares que comprende *El beso de la mujer araña* (dos personajes, dos textos paralelos que discurren «arriba» y «abajo»), compone desde el comienzo un «tríptico episódico» como definió Graciela Speranza a *Pubis angelical* (2000:181). Pero este tríptico no sólo recorre «la condición femenina» (*ibid.*), sino que abarca tres momentos políticos que parecen dominados por una cierta «condición masculina»: el autoritarismo paternalista del macarthismo, el peronismo de derecha, el stalinismo. Finalmente, la novela unifica ambas perspectivas a través una trama de espionaje que descubre una conspiración de machos para dominar a las mujeres, como base indispensable de cualquier régimen totalitario.

Puig define desde el comienzo que la historia a contar se desarrollará en tres tiempos, y que para cada uno habrá «three different styles». Sin embargo, el modo de lectura preponderante de la forma que tiene la novela ha sido el que se resume en la contratapa de la edición de Seix-Barral:

Pubis angelical narra una única historia a través de dos relatos, correspondientes a dos zonas de la mente de la protagonista. En el terreno de los hechos reales, correspondientes a experiencias del personaje, se nos muestra a una mujer enferma en una clínica, que ilumina, a través de su vida amorosa pasada y presente, no pocas claves de la vida argentina de los últimos decenios. Paralelamente, otra historia que es real sólo en las fantasías inconscientes del personaje, relata una peripecia imaginaria, que empieza en la Europa Central en los años treinta, continúa en Hollywood en la misma época y se prolonga en el futuro. [...] Ambos relatos responden a una misma realidad común: muestran fundamen-

4 El 18 de noviembre de 1966, Puig escribe a su familia sobre *Rayuela*, de Cortázar: «Al principio me gustaba mucho pero después entra a repetirse y chau. Tiene menos escrúpulos que yo, que tengo terror a repetir los trucos, la nueva novela es novedad tras novedad». En la primera hoja de una versión descartada del capítulo II de *Pubis angelical* aparece con lápiz la anotación «YA USADO», que descalifica el intento.

talmente un amor desdichado y traicionado, y a la mujer como ser a quien se utiliza y posterga. La asombrosa capacidad de Puig para reproducir el habla cotidiana o emplear los módulos de la literatura popular se pone al servicio de un agudísimo don de observación...

Además de que es evidente que no es el «habla cotidiana» lo más interesante de esta novela, el lector atento tendrá problemas para circunscribir las «claves de la vida argentina de los últimos decenios» al llamado «terreno de los hechos reales». ⁵ Las tres columnas verticales marcan tres tiempos históricos cuyo desarrollo incipiente aparece en la mitad inferior de la hoja, y dibuja una línea de persecución que comenzaría hacia 1910, tendría ecos en la Primera Guerra, pasaría por una Argentina visitada por nazis y desembocaría finalmente en Siberia. Estas líneas se desarrollan argumentativamente en la novela, pero pasan desapercibidas.

La extrañeza que provoca la novela lleva a la búsqueda de comparación, *Pubis angelical* se recibe como una novela experimental escrita por un argentino en el extranjero y la comparación con *Rayuela* está en el ambiente. El periodista mexicano Garduño Ramírez lo hace explícito:

¿El experimento que planeó para desarrollar su más reciente novela *Pubis angelical*, va más allá de lo que realizó Julio Cortázar con *Rayuela*?

Yo no sé, no sé cómo se gradúan las albaceas vanguardistas, no sé qué contestar.

⁵ La crítica ha adherido en general a la lectura que divide la novela en una zona «real» y otra «onírica». Afirma Jorgelina Corbatta (1988:72): «Durante la noche, Ana sueña y en sus sueños se desdobra en una actriz de 1930 (también llamada el Ama o la Bella) —en la primera parte de la novela— y en una muchacha de matrícula W218, en Urbis, en la Era Polar —en la segunda—. La primera en proponer una lectura alternativa fue Lucille Kerr, quien llama la atención sobre el hecho de que no hay marcas en el texto que autoricen la división entre una historia «principal» y otras que serían subordinadas (Kerr, 1992:89-110).

Me refiero a las tres partes en que está dividida la novela: en lo que había hecho él «del lado de allá, del lado de acá y de todos lados» (sic), creo que cada parte de *Pubis angelical* es independiente, pero si se deja de leer, el interesado pierde el hilo de la historia, entonces, de aquí surge la referencia a Cortázar ¿no cree?

No, mira, este es otro experimento totalmente distinto. Son tres historias que no son más que una realidad, son tres capas diferentes de la personalidad de la protagonista, sus tratos más secretos, las tres anécdotas no cuentan más que la historia de la protagonista.

¿Es un personaje femenino?

Sí, absolutamente una mujer. Nunca había tenido un personaje tan dominante en general. Yo repartía el peso entre varios personajes. Aquí es una sola, aunque está dividida en tres partes, o sea una persona que se oculta tras dos máscaras. (Puig por Garduño Ramírez, 1978)

Más allá de la evidente molestia de Puig frente a la comparación, hay en su respuesta una contradicción aparente que describe de manera acertada la estructura de la novela. Puig no termina de develar el misterio de su protagonista que es «una sola dividida en tres partes» o «una persona que se oculta tras dos máscaras». A través de los noventa y tres documentos prerredaccionales intentaremos ver cómo Puig arma este rompecabezas frustrado quitando elementos, fallando. Es en la falla donde se realiza la historia, pero esa falla no equivale a una puerta oculta que garantizaría el paso entre dos dimensiones, sino que se presenta como un defecto, buscado o no, donde fracasan los cálculos y los parentescos se hacen imposibles.

El resultado no será la historia de una mujer dividida o que se oculta, sino la perpetuación de una estirpe de mujeres raras. Como queda definido también en el pre-texto mostrado en la Fig. 30 (ángulo superior derecho), una «rare breed»⁶ de mujeres que escuchan más de lo debido (tienen un «radar car»), mujeres que matan, que deciden no matar, y que detienen la matanza.

6 La expresión «rare breed» supera la traducción «estirpe extraña» o «rara». Sostenemos el adjetivo «rara» por las connotaciones señaladas en *El beso de la mujer araña*,

EL PASAJE FRUSTRADO

La idea de presentar una mujer que accede a otras dimensiones del tiempo, que logra «pasar del otro lado» fue intentada por Puig desde las primeras etapas redaccionales de la novela. El capítulo I de la novela (del cual hay dos versiones) presentaba, como veremos luego, una cantidad de personajes que se fue reduciendo, pero desde los primeros apuntes estaba decidido el comienzo con el sueño del Ama: la escena del médico obeso que clava el bisturí en el pecho de la mujer indefensa. El capítulo II (el más trabajado, con cuatro versiones), estaría destinado a desarrollar la idea de la «rare memory of the past & future». Veamos el comienzo de la primera versión.

pero nos parece adecuado detenernos en las connotaciones de «estirpe», como hemos elegido traducir «breed». Estirpe, según el Diccionario de la Real Academia Española (22ª edición), remite en primer término a una descendencia de sangre: «raíz y tronco de una familia o linaje». La segunda acepción abre el campo semántico que nos interesa: apela a la biología y enlaza con «cepa» para definir: «grupo de organismos emparentados». Por último se refiere a la herencia desde el punto de vista del derecho civil: «en una sucesión hereditaria, conjunto formado por la descendencia de un sujeto a quien ella representa y cuyo lugar toma». Por su parte, *breed*, según la Enciclopedia Británica, acepta en primer término la referencia a animales y tiene un matiz que se inclina también a lazos de similitud: «-breed n (1553) 1: a group of animals or plants presumably related by descent from common ancestors and visibly similar in most characters; esp: such a group differentiated from the wild type under domestication 2: a number of persons of the same stock 3: class, kind». En la referencia a las cepas (según el mismo diccionario de la RAE: «grupo de organismos emparentados, como las bacterias, los hongos o los virus, cuya ascendencia común es conocida») radicamos nuestra preferencia por el término estirpe. Las mujeres del libro no parecen descender de antepasados comunes, pero están unidas por lazos de similitud que sobrepasan las leyes de la familia.

esto introducirlo de golpe,
ver donde puede ir del capítulo anterior

simplificar lenguaje

?

Lunes x de [→] . Fue esta mañana, mirando la bandeja del desayuno. La enfermera acababa de colocarla sobre la mesita rodante. O fue ~~mirando al mirarle~~ esas ruedas nerviosas, histéricas casi diría, que ~~cambian d~~ giran sobre más de un eje, al menor ~~maneja movimiento~~ presión empujoncito del conductor. Ahí fue que me distraje, pero totalmente, y ~~tuve acceso~~ entré a en esas otra conciencia mundo onda. Habrá durado un segundo, o quién sabe cuánto. Difícil de explicar, porque hace días, cuando ~~tuve ese~~ tengo un sueño largo, ~~o lo que fuese, tan detallado,~~ después lo recordaba recuerdo. Pero esta vez no recuerdo nada. Recuerdo haber descubierto como todo un mundo, ¿paralelo?, no, ¿subterráneo?, no. Ah, ya sé, en lo que dicen a veces nombran como otra dimensión del tiempo, porque era todo un mundo donde ya todos los juegos estaban hechos, donde se conocían todos los desenlaces. Está claro, esa otra dimensión es debe ser el pasado, pero un pasado que puede recomenzar y donde inexorablemente todo va a repetirse como la primera vez que sucedió, a pesar de los esfuerzos de sus protagonistas. De eso me acuerdo, de esa impresión de no poder cambiar nada, la sensación de ser espectador y protagonista a la vez, sufriendo como un protagonista pero ~~irremediablemente permaneciendo sin~~ más remedio que permanecer pasivo como un espectador de televisión. cine.

Releo lo de más arriba y veo que no me sé explicar. Intentemos otra vez. Era... como si yo ~~mirase miraba des un barco~~ en el medio del mar desde un el barco, desde la borda, el agua, a la noche, el agua oscura. Y de golpe me zambullo y debajo del agua todo está clarísimo y veo toda otra vida que se desarrolla simultáneamente. Pero apenas estoy empezando a mirar cuando una fuerza todopoderosa me sube a la superficie. ~~la línea un anzuelo que alguien me tiró y se me enganchó en la boca~~ el rodete elevado el anzuelo y ya sin más vueltas me depositan de nuevo ahí en la borda. Mi rodete de enferma prolija, impecable, disciplinada, obediente. Pero una vez en la borda de lo único que me acuerdo es de que vi todo, entendí todo y... algo más, ¿qué era? sí, que quería quedarme, no volver a la superficie. Pero no hay caso de recordar lo que vi.

Bueno, a otra cosa, todo puede ser un simple efecto de estas drogas raras que me ~~ponen hacen tomar,~~ inyectan, que me hacen tomar, ¿por qué no inventan algo que se huela y basta? → a pag. 10, capítulo I

llamaron por teléfono

Martes — Ayer interrumpí porque vino el médico. Pérez Ruiz. Qué simpático. Le creí todo. Y bueno, Dios quiera que sea cierto. Parece de veras ~~estar agr~~ estar me agradecido por haberle proporcionado un caso tan raro. Suena bien. Tengo un ~~germen muy feo~~ En mi organismo se ha producido una toxina muy fea pero no tan fuerte como para matarme, y rarísima, y están por encontrar a alguien que se ~~lea~~ va a dejar inocular, alguien muy fuerte sano. Y ese alguien va a producir el ~~contragermen la contratoxina,~~ y ese ~~contragermen esa contratoxina~~ me ~~lo va a~~ va a ser inculcado a mí. Una especie de danza y contradanza, una gavota, una carrera de postas. Cacahuetes, (?) como dicen los mexicanos. Y frijoles refritos, y tamales tamalitos enchilados, y Ermita Iztapalapa, y qué ~~chula la~~

La redacción de este comienzo responde a las indicaciones anotadas en los pre-textos prerredaccionales. En ellos recurren dos elementos: la «mesita» y el «ojo pez». El primero de los elementos indica un pasaje, mientras el otro es un recuerdo extraño del lugar visitado, como una flor de Coleridge. La expresión «bandeja mesita» aparece en N.E.2.0008 R (Grupo B)⁷ como comienzo del capítulo II, y en N.E.4.0016 R (Grupo D) y N.E.6.0032 R (Grupo F) la «mesita» se encuentra desplazada al comienzo del capítulo III, que en la primera versión conservada comienza directamente con el relato del sueño de la actriz a su marido, pero en una hoja cuyos primeros renglones están tachados, y con la numeración puesta a mano, lo que sugiere un comienzo anterior que se ha descartado. Es en N.E.12.0087 R (No agrupados) donde aparece el motivo definido y puesto en duda. Allí se lee: «Capítulo H2 (?) vandeja/ mesita:⁸ otro mundo ¿drogas?». Este trozo de papel escrito con lápiz negro y corregido con lápiz rojo tiene una indicación con rojo: «MARTES ARREGLAR N° 2». Ha sido un martes, presumiblemente, cuando la mesita abandonó la novela. No es así el caso del «ojo pez» que aparece en varios de los documentos, incluyendo los que contemplan la estructura general de la novela. Una reflexión de N.E.12.0076 (No agrupados) que desarrolla el primer momento de la historia de la actriz: «se dio vuelta, vio que alguien la miraba, ángel no pez sino», donde por la disposición gráfica ángel y pez ocupan el mismo lugar, permite ver la sugestión de la imagen. Al desaparecer la explicación del mundo submarino, el pez continúa como un objeto irrecuperable de la «rare memory».

La explicación, en caso de mantenerse, hubiera cambiado la estructura de la novela, ya que diseña un personaje que accedería a una clarividencia excepcional acerca de lo que le

7 Las referencias a documentos que se presentan directamente nombradas por sus ID de archivo remiten al CD que contiene el conjunto de documentos prerredaccionales de *Pubis angelical*, con su correspondiente transcripción.

8 Vandeja (sic).

sucede. Es así que en N.E.6.0032 R (Grupo F) donde la mesita aparece desplazada al capítulo III, el escritor anota: «¿producir tensión mediante no total conciencia de lo que le pasa? Anita no reflexiva? imposible, pero sí puede equivocarse». La explicación, aunque en el terreno de lo fantástico, incorpora lo extraño y lo domestica, tal como sucede con la facultad de leer el pensamiento que tienen dos de las tres protagonistas de *Pubis angelical*. Lo que inquieta en esa novela no es el personaje del Ama, o el de W 218, sino la relación entre las historias, una relación oblicua, fallida, pero que se realiza en el terreno de los hechos reales.⁹

La supresión de los dos primeros párrafos, que Puig copia y tacha por completo en la segunda versión del capítulo II, con un encabezado que repite «YA USADO», da por tierra con la posibilidad de construir un relato fantástico basado en un pasaje entre dos mundos.¹⁰ Consecuentemente, el tercer párrafo que iría «a pag. 10, capítulo I» no llega a destino. La presentación de la historia del Ama ocupa —en la segunda versión del capítulo I— nueve páginas a las que le siguen siete páginas más, numeradas de 1B a 7B, indicando que se trata de la segunda parte de un capítulo. Es así que la presencia de las drogas como causa explícita de las «ensoñaciones» iría a ocupar un lugar intermedio entre ambas partes (el lugar de la inexistente página 10), pero no fue así. La novela pasa, en

9 Este efecto es el contrario del producido por el fantástico cortazariano, que explica Adriana Bocchino en su estudio sobre *Rayuela*, en «La cuestión del híbrido: realidad/la otra realidad»: «Dentro del código de lo escribible aparece la posibilidad de una zona que se justifica, frente al lector, como la de la «otra realidad». Ésta se dará a través de un campo semántico recurrente —intersticio, «pasaje», «puentes», «cinta de Moebius»— que no surge del quiebre de un orden en los límites de lo inexplicable sino que implica un mecanismo de ampliación en lo real dado. A partir de una «subversión del orden racional con sentido problemático» [según una cita de Barrenechea], lo real dado se descubre siempre desde una estética realista» (Bocchino, 2001:58-59).

10 Puig copia el comienzo que hemos visto, y escribe la frase «YA USADO» con el mismo lápiz y las mismas mayúsculas que vemos en la Fig. 31.

todas sus versiones, de la historia del Ama a la línea de diálogo de Ana, que ya en la primera versión le dice al médico: «—Yo nunca me había sentido sola en la vida», la misma frase con la que en la versión édita inicia su conversación con su amiga Beatriz, mexicana y feminista.

UNA CUESTIÓN DE ESTILOS

Eliminadas las explicaciones metadieéticas, la posibilidad de que las historias ambientadas en el pasado y en el futuro sean ensoñaciones provocadas por las drogas queda sugerida únicamente por la secuencia narrativa, y por una costumbre de lectura que refuerza el «efecto de realidad» por medio de un «efecto sociográfico». Jean-Claude Passeron (1991) acuña el término:

Más que ninguna otra, la lectura de este tipo de literatura [la novela realista clásica, con Flaubert como modelo] desencadena un movimiento mental que conduce directamente y como de la mano de la adhesión por parte del lector del «efecto de realidad», *efecto sociográfico* generado por las técnicas de escritura «realista», de un efecto de recepción más amplio, verdadero *efecto sociológico* que amplifica el «efecto de realidad» en una creencia panorámica que descansa indivisiblemente sobre la «verdad» (descriptiva, representativa, sintética) del cuadro de sociedad ofrecido por la novela. (Passeron, 1991:189-190)

Passeron insiste en que es la construcción formal que organiza el texto realista la que provoca una adhesión al pacto de lectura y la consecuente creencia en una «verdad» (efecto sociográfico), mientras que cualquier explicación de tipo sociológico no hace más que entorpecerlo.¹¹ Ese efecto sociográfico es absorbido en *Pubis angelical* por una zona de la novela, la zona del presente,

11 Las notas al pie de *El beso de la mujer araña*, como expulsión de un texto explicativo sociológico del interior de una narración que provoca una fuerte adhesión a un pacto realista de lectura, dan cuenta de la sensibilidad de Puig frente a esta problemática: «Cuando estaba yo planeando esta novela, en español no habían salido

mientras que, por oposición, el lector decodifica las zonas del pasado y del futuro como representaciones «metafóricas» de los pensamientos de Ana. En esa lectura se pierden los contenidos específicos de la realidad evocada en cada una de las historias.¹² Puig es consciente de este efecto y lo desarma en la propia novela a través de un pasaje crítico de la representación realista, más precisamente el realismo de contenido social. En el capítulo VII, la actriz más bella del cine está en la hacienda de unos amigos mexicanos, donde ve un mural que recuerda los pintados por Diego Rivera o por Orozco (en N.E.12.0080 R, No agrupados, la anotación indica «murales, audiovisual explica»). La primera protagonista del tríptico que conforma la novela ve el mural poco antes de abandonar la historia, ya que será asesinada al final del capítulo; pero, como cada una de las mujeres, puede ver sólo una parte, su mirada no puede abarcar el conjunto. El muralismo con toda su carga social se representa como un objeto *kitsch* por excelencia, adorable en su colorido y acompañado de un dispositivo audiovisual con todos los *gadgets* que hacen al perfecto *souvenir*. El mensaje político —el capitalismo que lleva en su seno su propia muerte— queda anulado por una mirada superficial que se detiene en el vestido:

libros que trataran de homosexualidad [...] Además no son libros, no es un tema que interese especialmente a Valentín. No entra, no entra allí en esa celda esa información. Es completamente ajena a esos dos personajes» (Puig, por Arnicola y Engelbert, 1981:276).

12 Este efecto se ve claramente en la lectura de Garoía Ramos (1996), quien pasa de la lectura de las «proyecciones oníricas de Ana» (239), a la lectura del contexto político en que se desarrolla la historia futurista como «la caricatura soviética [que] encuentra motivaciones más que suficientes en las reiteradas veces en que el izquierdismo peronista requiere su denegada, también reiteradamente, colaboración» (247). Así como la acción se reduce a la acción en el hospital, la referencia política únicamente abarcaría el peronismo, en una simplificación que Puig combate en su novela.

La escalinata de roble la llevaba a un salón del que no pudo notar más que el fresco deslumbrante que lo adornaba, en tríptico. Sobre el muro de la izquierda se alzaba una rebelión campesina, brufidos rostros aindiados se enrojecían de furor, contrastando con el verde de los sembrados, la paja amarilla de los sombreros y el blanco de sus ropas típicas. No vio el muro central ya que la mirada le fue magnetizada por los lujos que explotaban a la derecha, la kermés de los ricos. Al acercarse para observar mejor ese tramo del mural, un dispositivo audiovisual se puso en marcha y le explicó en tres idiomas que se trataba de los enemigos del pueblo y de la vida. Por último indicaba que colocándose en cierto lugar estratégico, quien mirase notaría que los rostros de esos ornados personajes eran en realidad calaveras, y más aún, colocándose a pocos centímetros de cada uno de esos muertos quien los mirase vería reflejado su propio rostro. La actriz se acercó a la figura de mujer más importante, la dama muy celebrada que iba del brazo del presidente o generalísimo. Se vio entonces a sí misma, vestida de encaje negro hasta los pies, alhajada en perlas y platino. Decidió hacerse un vestido igual regresando a California.¹³ (*PA*, capítulo VII:102)

De la escena vista, la bella se queda con el vestido, del mismo modo que el lector se queda con el género. Volviendo al documento prerredaccional que se muestra en la Fig. 30

13 La siguiente descripción del mural de Diego Rivera «Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central» (pintado en 1947) fue tomada del sitio de Internet perteneciente al Museo Mural Diego Rivera, de México: «Compuesto en tres grandes secciones, el recorrido a lo largo de la historia de nuestro país, se inicia del lado izquierdo, en el primer segmento, que evoca la Conquista, la historia de la Alameda, con el quemadero de la Santa Inquisición y la época colonial. Así como los grandes acontecimientos de la primera mitad del siglo XIX como la Independencia, la Invasión Norteamericana, los once períodos presidenciales del general Santa Anna, la Intervención Francesa y la Reforma. El segundo segmento está compuesto, en primer término, por tres figuras centrales: Diego Rivera, la Calavera Catrina y su autor, el grabador José Guadalupe Posada. [...] La tercera sección aborda los movimientos campesinos y las luchas populares que culminaron en el movimiento revolucionario de 1910 y el período posrevolucionario, simbolizados por las figuras de la familia campesina, el joven obrero y el obrero revolucionario. El México moderno, está representado por una simbólica figura presidencial, la nueva burguesía, la arquitectura contemporánea y las fábricas».

(N.E.1.0001), vemos que para narrar los tres momentos de la historia, Puig elige tres «estilos diferentes». En el centro del documento leemos:

- Three diff. styles 1) WW2: florished
2) Pr: despojado
3) F: computerized

Estos estilos definen la voz del narrador de tercera persona para el pasado y el futuro. El del presente, como en el mural descripto, es un punto ciego. El «despojamiento» resulta ilusorio, el tiempo presente narrará su historia a través de la primera persona del diario y de diálogos. Los otros tiempos estarán enfocados a partir de la mente de Ana, con un «estilo» que corresponda a cada uno. En lugar de la narración de voces en conversación, Puig se arriesga a narrar el inconsciente, que como explica Lacan en esta misma novela, está estructurado como un lenguaje: «Hay un modelo de funcionamiento, pero que no puede ser captado concretamente, sino a través de la ficción del lenguaje» (*PA*, capítulo VII:138), le cuenta Pozzi a Anita, y agrega: «Él dice que el yo es aquella parte del ser sobre la cual cada uno tiene control, o sea la conciencia. Luego aquella parte sobre la que no tiene control, o digamos el inconsciente, pasa a ser ajena, pasa a fundirse con el universo circundante. Es lo otro» (*PA*, capítulo VII:138). Ana cambia de conversación, en el estado de percepción particular que le brindan la postración, la continua meditación y el suministro de drogas, ha podido percibir lo inquietante de la presencia de lo otro. Tomando como guía la explicación de Pozzi (que proviene precisamente de una *Guía a Lacan*, como vimos al comienzo del capítulo), el presente «despojado» de la novela se convierte en el lugar de narración de la conciencia, mientras que los otros tiempos son incursiones del inconsciente en lo otro, que se vuelve propio bajo la forma de la ficción de las historias de otras mujeres pasadas, presentes y por venir. El relato de esas historias asumirá por lo tanto el pun-

to de vista de la narradora múltiple, que reconstruye los mundos de acuerdo a su mirada. Esto no significa que las historias contadas sean una «proyección onírica» de Ana; sólo su vía de acceso a las historias, su modelo de ficción, es propio. Puig se plantea este problema en los documentos que mostramos en las Fig. 32 (N.E.6.0027); 33 (N.E.6.0028) y 34 (N.E.6.0029):

necesidad de dar imperiosidad a la investigación

①

Poco a poco cae en creencia, al principio se da cuenta de que fue efecto droga, después no

Para lector queda duda de si el la posesión del alma de ella es sueño o verdad **NO**
«¿en mi imaginación? no, en tu alma, porque allí no hay límites de espacio»

Final (debilitamiento) tendría que coincidir con algo similar de futuro ¿pero qué? porque " [futuro] es total fulfillment «el paisaje eres tú»

¿Empezar con sueño alucinante? **en 3ª** se despierta y pasa a 1ª

Los pasados y futuros pueden ser 3ª, pero ¿y recuerdos Argentina? ¿ella los cuenta a alguien?

→ ¿y yo dónde estoy? «el p. [paisaje] eres tú»

Transcripción la Fig. 32 (N.E.6.0027)

Lo que va pensando tiene que ver con su estado de salud, p. ej., la muerte en Hollywood de Hedy-Isa coincide con crisis enfermedad hacia mitad del libro

②

Incluir uno o más episodios atribuibles a ella en Viena 35 o Bs As 743 por igual

después de primer sueño ella pregunta qué artista puede ser. Y le dicen de Hedy y le cuentan out line muy breve de su vida

Transcripción la Fig. 33 (N.E.6.0028)

Primer sueño es ¿? debería ser algo de Hedy escapándose de Mandl o en el momento de casarse y que se da cuenta que será prisionera, el momento en que es condenada a objeto y que intenta hacer algo y él lo sabe. ③
Por ej. el primer día que la deja sola después de lunamiel, él vuelve a Viena o vuela a Berlín por negocios.

Posibilidad de 3 técnicas

- 1) 3ª persona alocada de alucines
- 2) Diario de ella
- 3) Diálogos de personas ~~en~~ (no especificadas?) en corredores.

Transcripción la Fig. 34 (N.E.6.0029)

De la lectura de estos documentos se desprende que, en una primera instancia, la aparición de las historias sería un efecto de las drogas. En un segundo momento de redacción, quedaría una duda acerca de si es «sueño o verdad», pero si bien esta posibilidad se descarta, queda la idea de la «posesión del alma». De este modo se llega a la conclusión que guiará la novela: lo que sucede no está en la imaginación, sino en el alma. En otras palabras: lo que sucede, sucede realmente, pero en una dimensión diferente «porque allí no hay límites de espacio». Lo que se juega en esta distinción tendrá que ver con la complejidad del mundo representado. La lectura dominante de la novela parece haber establecido una realidad que abarca únicamente la proyección del alma atormentada de una mujer en busca de su identidad. Una lectura más atenta permite ver que si bien las historias narradas lo están a través de la proyección del inconsciente de esa mujer, Puig construye un inconsciente político múltiple,¹⁴ donde una serie

14 «En el rastreo de huellas de ese relato ininterrumpido [el de la lucha de clases], en la restauración en la superficie del texto de la realidad reprimida y enterrada de esa historia fundamental, es donde la doctrina de un inconsciente político encuentra su función y su necesidad» (Jameson 1989:17). El propio Jameson señala la relación de su lectura con el gesto anti-reduccionista de *El Antiedipo*, de Deleuze, en

de «mujeres raras» unidas por lazos de similitud, pero no de parentesco, padecen y se rebelan, y finalmente se ayudan, no entre sí sino a través de modificar la realidad que las afecta.

La reflexión acerca de la historia se convierte en una decisión gramatical. ¿Cómo narrar algo que es propio y ajeno? Puig se decide por una tercera persona que pasa a primera (Fig. 32, N.E.6.0027), y hacia el final del grupo encuentra la solución en tres técnicas que corresponden a las tres personas gramaticales, pero que en el proceso de escritura se organizan de manera diferente a la prevista.

El diálogo, que fue el recurso que se le había impuesto al autor durante la escritura de *El beso de la mujer araña*, se reduce notablemente en *Pubis angelical*. De la primera opción: «diálogos de personas no especificadas en corredores», la novela se queda con los diálogos con Pozzi y Beatriz, dentro de la habitación. En los apuntes prerredaccionales aparecen como interlocutores el médico, una psicóloga, Elena (que será Beatriz), Ulalume (González de León, la poeta mexicana nacida en Montevideo, amiga de Manuel), Pozzi, y llamadas telefónicas de un amante mexicano que no llegó a las versiones redaccionales. En las versiones redaccionales, Puig llegó a escribir un diálogo de Ana con el médico, de Ana con la psicóloga, y de Beatriz con Pozzi. Este espacio se fue reduciendo para dejar lugar a otros modos de diálogo, ocultos en la tercera y en la primera persona.

La «tercera persona alocada de alucines» (Fig. 34, N.E.6.0029) tiende hacia la teatralidad, que supone un predominio de la segunda persona. Por otra parte, el narrador alocado de alucines no es exterior al texto, es el inconsciente de Ana que ela-

cuya línea se inscribe la lectura de la serie de mujeres. Más que una lectura a partir de los postulados de Jameson, lo que intentamos señalar es ese enfoque en la construcción del relato que hace Puig. Consideramos que el abordaje del problema de la explotación del hombre por el hombre desde una perspectiva de género ha sido suficientemente probada en nuestro análisis de *El beso de la mujer araña*.

bora un relato, y presenta de ese modo un diálogo oculto que se hace explícito al final de la historia de la actriz: «Le resultó inverosímil el rojo de aquellos mameyes, ¿bermejo o coralino, lacre, punzó, granate, purpúreo o carminoso?» (PA, capítulo VII:102), remite necesariamente a la disquisición sobre el uso de «rojo» y «colorado» (PA, capítulo III:41-42).

El diario tampoco se limita a las restricciones del género, en tanto es vehículo de memorias y no registro del acontecer cotidiano, que se presenta a través de los diálogos propiamente dichos. Escrito para reemplazar las sesiones de psicoanálisis, el primer problema que se plantea es con quién hablar. En esas reflexiones se cuele la presencia de las otras mujeres, pero fundamentalmente el deseo de ser escuchada por el hombre superior, el padre. Todo el diario tiende a ese diálogo imposible, y es así que se interrumpe ante la sensación de no ser escuchada. El diario comienza en el capítulo II, tiene una aparición breve en el IV, y se desarrolla ocupando todo el capítulo V, donde se interrumpe para reaparecer recién en el X. Lo último que Ana le había contado a su padre era su huida de Argentina con las joyas regaladas por el funcionario, una escena paralela a la de la huida del Ama, y concluye: «Le tengo una gran lástima. Papá ¿de qué estoy hecha? Te juro que no le tengo odio sino lástima. Pero más lástima debería tener de mí misma ¿verdad? Papá... te siento tan lejos. Como si no me comprendieses.» (PA, capítulo V:83).

Las tres técnicas tienden de ese modo a un diálogo que al comienzo de la novela se plantea imposible. Tal como lo señala Pozzi, Ana se encuentra imposibilitada de conversar con las mujeres a las que desprecia, porque se desprecia a sí misma. El diálogo futuro con el que termina *Pubis angelical* es algo que fue sucediendo durante el desarrollo de la escritura, pero no estaba previsto en ningún plan.

UN LINAJE DE MUJERES

«El Ama», «la mujer más hermosa del mundo», la actriz protagonista de la primera historia, no está nombrada, pero tiene evidentes parecidos con la historia de Hedy Lamarr, reseñada brevemente en la novela. En el documento presentado en la Fig. 33, Puig prepara la presentación: «después de primer sueño ella pregunta qué artista puede ser. Y le dicen de Hedy y le cuentan out line muy breve de su vida». Esta situación, sin embargo, no se presenta redactada hasta la tercera versión del capítulo II (Fig. 35, N.E.18.0157 R), es decir la primera de las versiones que corresponden a la estructura final de la novela:¹⁵

Qué linda la visita de Elena. Santa. ~~Le conté el sueño del otro día. Tal vez tenga razón ella, está segura de que fue un sueño, y que por lo que le dije ella juraría que soñé con que yo era Hedy Lamarr, una actriz de Hollywood a la que me parezco, según ella. Buenos, siempre me lo dijeron, sobre todo antes. Me dijo que con la raya al medio estaba igual a Hedy Lamarr. Cuanto hace que no me lo decían. cuando recién. Antes siempre me lo decían, desde que me empedzé a vestir de señorita. Ahora pocos se acuerdan de ella. Y según Elena esta bendita Hedy era vienesa y se casó con un magnate que quemó quiso quemar todas las copias de una película en la que ella había aparecido desnuda, mandaba gente por todo el mundo a comprar las copias, pero que crecían como hongos. Y se divorciaron. El fabricaba armas que vendía a los alemanes y a los aliados. Y ella se hizo actriz de Hollywood, superestrella como dicen ahora se casó no sé cuantas veces, y se eso era todo lo que se acordaba Elena. Pero tanto ella como yo estábamos de acuerdo en que nunca había aparecido una mujer más hermosa en el mundo. Quién sabe qué será de ella. ¿Estará linda ahora de vieja? Me gustaría ver una foto reciente, puede darme una idea de como voy a ser yo a su edad.~~

Transcripción la Fig. 35 (N.E.18.0157 R)

Versión édita:

Interrumpí porque vino Beatriz. La ocurrencia que tuvo, al verme peinada con raya al medio, y el pelo suelto sobre los

15 Este dato confirma la hipótesis de que las fases preredaccional y redaccional no se encuentran en relación sucesiva sino en interacción.

hombros, me dijo algo que hacía años no me lo decían más. Que estaba igual a Hedy Lamarr. Hace tanto que no veo fotos de ella, de chica siempre me lo decían, claro, ahora ella no trabaja más y la gente no se acuerda. Con toda la historia esa del marido que la tenía encerrada. Beatriz dice que se tendría que estudiar el caso de ella, porque estando casada con uno de los hombres más ricos del mundo, prefirió escaparse de la casa para hacer su carrera de cine. Una de las actrices más monas que hubo, si no la más mona de todas. ¿Estará mona todavía? Me gustaría ver una foto de ahora, puede darme una idea de cómo voy a ser yo a su edad. (PA, capítulo II:27)

Este resumen alcanza para confirmar y a la vez desmentir la identidad de la bella que muere en la novela con la actriz vienesa Hedy Lamarr que seguía viva en 1975 (fecha en que se escribe el diario). La historia de este personaje puede dividirse en tres momentos, que no coinciden exactamente con la Historia de Hedy Lamarr, pero la evocan.

a. *Etapas vienesas*: donde el personaje se nombra como el Ama, abarca su casamiento con un magnate armamentista —vinculado entre otros con Hitler y Mussolini— y la huida de la mansión-fortaleza (abarca los capítulos I, III y IV). Algunos pasajes están sacados de la biografía de Hedy Lamarr, tal el caso de la huida disfrazada como su sirvienta (Lamarr 1968:37), o el trato con Louis B. Mayer a bordo de un transatlántico (*ibid.*:44-47). Sin embargo, las fechas no coinciden. Hedwig Kiesler, quien filmó sus primeras películas con ese nombre o con el de Hedy Kiesler, se casó con Fritz Mandl el 10 de agosto de 1933, mientras que «La nueva Ama» despierta de su noche de bodas a «las ocho de una mañana de primavera de 1936» (PA, capítulo I:9). Esta fecha es motivo de reflexión en los apuntes prerredaccionales, donde Puig considera diferentes posibilidades, ninguna coincidente con la referencia biográfica.

El documento N.E.1.0003, Grupo A (donde se define la estructura general de la novela), plantea una etapa muy tem-

prana en la que aún no están definidos qué personajes aparecerán en la trama, pero ya aparece: «Direct slip to 1935, **Mandl Hollywood**», que viene de otro sueño que estaría ubicado en 1910.

El documento N.E.1.0005, Grupo A, cambia la fecha: «1934, Mandl, the faces of angels start of 1910 enigma, explain to lover-angel».

El documento N.E.4.0021 (2V), Grupo D (donde se desarrolla principalmente la relación entre la historia de la actriz y la de Ana) ya es más específico: ya está definida la estructura del capítulo I, y hay una lista de elementos para «Hedy I» y para «Anita I», la primera lista está encabezada: «De algún modo establecer fecha 1934».

El documento N.E.9.0051 B, Grupo I (de etapa bastante avanzada, donde figura un esquema de la novela casi definitivo), encabeza las anotaciones sobre Hedy y Anita con dos fechas: 1936 y 1975, respectivamente.

Una vez establecida la fecha en que comenzará la acción, Puig la incorpora en la segunda versión del capítulo I de la primera fase redaccional. En la primera versión, en una hoja muy corregida, aparece esta frase cuyo reemplazo se realiza al correr de la máquina, en el mismo renglón: «~~La~~ **flamante señora** La nueva ama preguntó la hora, apenas las ocho de la mañana». En la segunda versión, Puig copia la oración y posteriormente la corrige con lápiz: «La nueva ama preguntó la hora, apenas las ocho de ~~ta~~ **una mañana de 1936**». En la segunda fase redaccional directamente se copia la oración, que llega así hasta la versión edita. La fecha tendrá importancia en el armado general de la historia en tanto se vuelve una referencia firme en el interior del texto, y destabilizante con respecto a la posibilidad de fijar una identidad externa. Esta etapa termina con el asesinato de Theo, el agente soviético que se enamora del Ama, y la firma del contrato con el productor (a quien no se nombra directamente) a bordo del transatlántico. La actriz anuncia que está embarazada.

b. *Etapas de Hollywood*: abarca el capítulo VI, que comienza con un nuevo nombre para el personaje: «La nueva sensación de la pantalla, también conocida como la mujer más hermosa del mundo» (*PA*, capítulo VI:85). El cambio de nombre es también una referencia a la diva que en Hollywood acepta el apellido Lamarr, impuesto por los Estudios pero adoptado por la estrella al punto de usarlo para firmar su biografía. Nuevamente hay una referencia fallida a un hecho muy conocido, en este caso una famosa escena de *Argelia*, película protagonizada en 1938 por Hedy Lamarr y Charles Boyer. En la novela, después de la descripción de un día en la vida de una diva, se presenta la escena de la filmación: «a las nueve en punto llegó donde se erigía el decorado de un café oriental». El argumento no se corresponde con *Argelia*, ni los personajes, pero sí el vestuario: «un traje de saco a la europea, pero la cubría un leve velo negro»; y la decoración: «Ella debía entrar al tugurio buscando a su amante con expresión trágica. La sombra de un ventilador de aspas, colgando del techo, debía acariciarle el rostro perfecto, orgullo de la cinematografía mundial». En lugar de un elegante ladrón de joyas francés, siempre vestido de negro, que le dice a su amada: «¿Sabes lo que eres para mí? París, eso eres», la novela presenta un «galán recio, que sólo hablaba californiano» y que «vestía uniforme blanco, de oficial de algún arma indeterminada» (*PA*, capítulo VII:86-87). La referencia a Clark Gable es evidente y así figura en los manuscritos (N.E.12.0081, No agrupados). El desplazamiento remite a *Camarada X*, una película menor, producida en 1940 por la Metro-Goldwing-Mayer, donde Clark Gable es un espía que debe enamorar a Hedy Lamarr para rescatarla de la Rusia soviética, por encargo del padre de la muchacha. La novela ha producido una mezcla, en el set de filmación de *Argelia*, donde Hedy Lamarr aparece como «el objeto bello por excelencia», equiparada a las joyas que viste, se entromete un «galán recio» y dominante que resulta ser un espía. En esta etapa se confirma el nacimiento de la hija, que debió suceder en 1937.

c. *Muerte en México*: abarca el capítulo VII, en este tramo el personaje es nombrado como «la actriz», y transcurre en México, donde conoce a un guionista perseguido del cual se enamora. De la biografía de Lamarr se puede tomar el episodio de su casamiento fugaz con el guionista Gene Markey, en marzo de 1939 en la ciudad de Tijuana, pero nada recuerda la situación presentada en la novela. Nuevamente, el desvío en las fechas está relacionado con la trama de espionaje. Los datos que da la novela son evasivos pero precisos: la actriz ha estado «siete años en la meca del cine» (*PA*, capítulo VII:101), lo que a contar desde el nacimiento de la hija en 1937, resultaría 1944. El narrador agrega: «el jefe de los Estudios ya se ha muerto, en Europa la guerra ya se apaga» (*PA*, capítulo VII:103). Si bien la Segunda Guerra estaba en un momento de ocaso en 1944, el jefe de los Estudios Louis Burt Mayer estaba vivo (moriría en 1957, pero recordemos que su nombre nunca fue mencionado explícitamente), y Hedy Lamarr estaba filmando (para la Warner) *Los conspiradores*: una película en la que se trata de descubrir a un espía nazi infiltrado en la resistencia. De ésta dice la estrella:

The Conspirators se realizó en 1944, ganó dinero y la crítica no le fue muy favorable. En la actualidad, esta película seguramente haría ganar millones porque fue una de las primeras de espionaje internacional, precursora de James Bond y *Thunderball*. (Lamarr, 1968:146)

La relación dibuja una línea de ficción que llama la atención sobre un contenido político concreto no definido en términos metafóricos. En esa misma línea de imprecisión se puede ubicar una evidente referencia al macarthismo, en momentos en que Joseph MacCarthy todavía estaba sirviendo en la Marina de los Estados Unidos, sería electo senador en 1946 y no presentaría su primera lista de «conspiradores» hasta 1950. El guionista, que se parece a Theo, anuncia:

En efecto, se ciernen malos tiempos sobre la Fábrica de Sueños, y no me refiero solamente a su ausencia de usted, que desde ya estoy lamentando. Las fuerzas del mal se preparan para tomar por asalto la plaza, tan pronto sobrevenga la euforia del fin de la guerra. Ya hay demonios que confeccionan listas de gente marcada, y la acusación resulta una sola ¡quien piensa es peligroso! Nos tildarán a todos de Anticristo, se lanzarán a la cacería y en la misma Casa Blanca se elevarán las hogueras para quemar a las nuevas brujas. (*PA*, capítulo VII:105)

La muerte de la actriz está prevista desde el documento mostrado en la Fig. 30 (N.E.1.0001, Grupo A), a manos de la actriz rival, acá nombrada como Claudette [Colbert] y de un agente de MacCarthy. En N.E.1.0003 y N.E.1.0005, Grupo A, se establece «death in Hollywood», en el mismo momento en que Ana teme morir en México. Son documentos que pertenecen al mismo grupo que N.E.1.0001 y desarrollan parcialmente las propuestas de aquél. Posteriormente, en N.E.6.0030 R, Grupo F, que desarrolla en tres columnas: «Diario», «Alucines», «Diálogos», la propuesta de tres técnicas encontrada como solución en el grupo mostrado en las Fig. 32; 33 y 34, aparece nuevamente la muerte en Hollywood, aunque ya se ve la alternativa de México. La anotación que encontramos en N.E.6.0030 R, Grupo F señala: «Hollywood, Claudette's car, Claudette's danger/ MEXICO is down the border// Death in Bev. Hills».

Es en otro de los documentos cruciales en relación con la estructura de la novela donde se decide la entrada de México en el mundo de la diva. El gran resumen de la novela que abarca los documentos N.E.6.0033 R y N.E.6.0034, Grupo F (Fig. 36 y 37), conforma un verdadero mural donde todos los motivos se reúnen y se articulan, incorpora otro lugar y otro imaginario para la muerte de la actriz.

<p>Cap 1 Mandl vuela por busines a Berlín o South Am. Alucine post honey moon Objeto theatre vaguely</p>	<p>Diario: (Lo empieza para evitar aburr., no puede concentrarse en lectura) Objeto marido, frigidez, hija, prof., proyecto, para cuando sana amante Calc. en Bs As sensación de haber vivido otra vida ¿a qué actriz se parece esta o qué película? o novela de xxxxxx? (1) (2)</p>	<p><u>Diálogos</u>: alguien pide hablar con médico después de no ser permitida visita</p>
<p>2 Diario: B A glamour, o day of (2a) concert, etc. secret date, lo que esperaba de Mex, where is Mex? planos 2b el func HINT</p>	<p>Diálogo con Calc, lo acusa de no ser (5)</p>	<p>Viena glamour, tentación de vengarse de Mandl mediante infidelidad, perversidad ángel, (7), en sueño de Hedy se le aparece clue's first hint (6) (8) ojo: en V. glamour por lo menos un episodio paralelo con B.A.</p>
<p>3 Alucine Angel → joven ingeniero becado fábricas Mandl, CLUE aquí miedo de conjura extraterrena con algún terreno rapture of wise? muy distinto de ordenado glamour B A angel xxxx con clarín</p>	<p>PUEDE SER que droga después de un tiempo ataca cerebro sin necesidad de inyección</p>	
<p>4 Diálogo Elena, planos</p>	<p>Diario: func., pacto ser divina Func. acaba de perder madre, Calc. J.P., Func. se enrola con old peronistas specially after Cámpora</p>	
<p>5 Diario: ser divina, rechazo func., clasp, miedo how to be alone and like it</p>	<p>NO IMPORTA explicar subida peronismo sino conversión de un individuo (Alej.)</p>	
<p>6 Alucine: escape to France, fa[incomprensible] absence, Hollywood discovers Hedy agent sends her on boat ANGEL sigue</p>	<p>Diálogo: death danger</p>	
<p>7 Diálogo: blues de Argentina, lo que no fué ella cansada de enfermedad, por primera vez pesimista en cuanto illness</p>	<p>→ amiga loca tipo Joya que no puede vivir sin Reina</p>	
<p>8 Diario: trata entender peronismo, (4) fracasa después de Colón con func. en que él se para a aplaudir, se le atraviesa alucine de que Isabelita recibió tip de Hitler gang survivor esto es porque no entiende rabia fascista ante su rechazo</p>	<p>Futurama Flash life in clinic Argentina's Hedy hay atentado Start, she xxxxxxxx ↘ (no, porque como no es verdad, anularía verosimilitud de Futurama)</p>	
<p>9 Futurama clínica, tipo, la quiere sacar, hint CLUE</p>	<p>Diálogo, posibilidad cura, nueva droga</p>	

10 Diario: deja BA. → episodio paralelo con escape Hedy, Calc. enoja porque ella no lucha, se siente peor, miedo morir (3)

~~xxxx~~ Alucine Hollywood
encajes de plata (something gone for ever (g. my chaparrita atmosphere))
Claudette Mc Carthy Mex
→
después guerra,
empalme con muerte madre

11 Fut Alucine Muerte en Mex. De South of Border Chamba caminata muerte ¿dónde? ¿Claudette? Sí, inesperado, auto la pisa en Hacienda

12 Diálogos. No hay cura Diario: México, llega Calc. xxxxx después ella rara, fría. — How to be alone and like it II se siente mal, pero se engaña totalmente

Transcripción completa de la Fig. 36 (N.E.6.0033 R)

13 Futurama ella se deja llevar, hace lío para terminar contrato, se van, peligro de que descubra CLUE

14 Diario ya muy tiacco culpa de dejar hija le hace pensar que se curará e irá a B A muerte no acepta por nada, segura de cavarsela slips to third person

Dialogo. No hay cura, queda poco tiempo, noticia func. preso por robo post Videla

15 Futurama ya descubrió CLUE, dudas de él, denuncia, escape, refugio. Todo debe ser muy mágico, sobre todo medicina. porque no tiene (ella misma) energías y de algún modo el relato avanza.

16 Diálogo de agonía into superblues de no haber hecho nada

Futurama → ¿se salva? no peligro de muerte, se salva metiéndose ende clínica forever enfermera campo de concentración que le habian dicho

Transcripción completa de la Fig. 37 (N.E.6.0034)

«el paisaje sos vos»

Este esquema presenta el comienzo de la historia de «Futura-rama» en el capítulo VIII, tal como quedó en la versión édita. De este modo, la acción de la novela confluía hacia la muerte de las tres protagonistas, cuyas madres también habían muerto trágicamente.

Podemos resumir que Ana, moribunda en el sanatorio, soñaba su propia muerte en términos de estrella de cine y de protagonista de una fantasía tecnológica. Un argumento clásico del fantástico argentino cuya mayor novedad hubiera sido una cuestión de género, que de todos modos llevaba el germen de su destrucción en la estructura triádica.

Varios documentos apuntan en ese sentido: el documento N.E.6.0030 R, Grupo F donde, como vimos antes, Puig ensaya la muerte de Hedy en México, completa la trilogía mortal: «The superblues de sentir no haber hecho nada y morir, que se define por el lado de FUTURAMA». Y en el gran mural de los N.E.6.0033 R y N.E.6.0034, Grupo F (Fig. 36 y 37), los tres últimos capítulos resultan contundentes.

No hay salvación en este esquema para ninguna de las mujeres de la novela: la mujer que se atreviera a develar el «mito macho» estaría destinada a morir. En el plan original no se podía torcer el destino: la vida de Ana terminaba en la tristeza de no haber hecho nada. Pero algo sucedió en el camino.

El primer paso es la reestructuración de la historia. Una vez armado el gran mural, Puig cambia de idea y decide terminar primero la historia de la actriz, y luego comenzar con «Futura-rama». Arma en consecuencia otro esquema en la Fig. 38 (N.E.7.0044 R, Grupo G), y en su verso (N.E.7.0044 V, Grupo G) redacta un primer resumen del capítulo VII, que será el de la muerte de Lya (nombre de la actriz en los pre-textos):

1 isla	Médico: «¿por qué me llamó?», queda enfermera, le pide que salga, llama a Elena, no la encuentra, le deja recado. Viene Elena, le cuenta pero no le dice qué es lo que le han pedido.
2 terapia principio que no es habitual	Pozzi viene y pelean. Terapia de apoyo Cuestión operación ya hecha y tratamiento
DIÁLOGO POZZI	
3 biblioteca	Más terapia o mejor Elena, se siente mejor con ella que con médica. Elena vio Bs. As. apenas y está muy encantada. BELCEBÚ
4 isla y barco	no recibe a Pozzi ¿o lo recibe para hablar de cosas lindas?
5 Yeim. Discuten Pozzi y Nita, ella defiende señoría, él horror de corbata y profesores altivos y distantes. Pozzi sale de México por razones secretas TAL VEZ DIARIO	
6 Más historias Belcebú Clasp (¿o más adelante?)	Hollywood tiene hija en secreto y la da Lujo objeto
7 por fin vivirá de su salario y será libre ¡ija! debe interpretar papel madre y no siente nada, otro objeto como yo. → un periodista le habla de su libertad porque gana Hollywood – México	
8 Algo pasa que Pozzi piensa en quedarse Pozzi se vuelve, ella debe decidirse	
9 ella saliendo de minicoma o recaída fuerte	Tal vez es que Pozzi duda de movimiento pero después decide que tiene que estar para cuidar de lo que se hace
10	
11	
12	
13	
14	Pozzi muere
15	
16 Sten no tiene hija pero la moribunda del sueño sí, «Ud. la quiere tanto a su hija porque ella es Ud misma, en cierto modo Ud. es incapaz de querer a otro» - «No, yo la quiero porque ella es otra» y qué alivio ser la moribunda. Porque aunque muera le queda la esperanza de guiarla desde el más allá	

En este documento, el linaje de mujeres pasaba de la actriz a Ana y de Ana a Sten (luego W218). En el conjunto de la novela, quedaba en suspenso el final del capítulo VIII y el comienzo del X, en un intento por separar las historias del pasado y el futuro. La relación quedaba establecida a través del sueño proyectado para el capítulo XI. En la versión editada, Puig decide establecer un vínculo más fuerte entre las historias de la actriz y W218. De este modo, la presentación queda (tal como estaba planeado en el esquema-mural) para el capítulo VIII, antes del fin de la primera parte de la novela. El comienzo del capítulo X también lo ocupa la historia del futuro, y desplaza el diario de Ana a la segunda parte, donde ya no es necesario contar la muerte de la actriz. En el capítulo XI, en lugar de soñar con Anita, W218 encuentra la clave de su origen en la historia de una actriz muy famosa, nacida en Austria y muerta en México.

EL ESTILO ES LA MUJER

Para contar el pasado, Puig se inventó una palabra: «florished» (Fig. 30, N.E.1.0001), a mitad de camino entre «florid» (ornamentado, recargado) y «flourished» (florecido; pero también por extensión adornado, embellecido). Este desliz idiomático, que seguramente tiene que ver con la mezcla entre español e inglés que está utilizando en sus documentos de escritura, define sin embargo los dos acercamientos al estilo en todo caso recargado en que se desarrolla la historia de la actriz. Entre Viena y México se dibuja un arco que va desde los edificios de Otto Wagner a los boleros de Agustín Lara.

Ya nos referimos al interés de Puig por el *Jugendstil*, que domina el Grupo C de los pre-textos prerredaccionales, escritos en el verso del catálogo de una exposición-homenaje a Tilly Losch. En este grupo se describen elementos decorativos que van a conformar el entorno del Ama, muebles y pinturas. Pero la primera frase del grupo no se refiere a un edificio con-

creto, como el «Brüssel Palais Stoclet», nombrado en N.E.3.0012, Grupo C, sino que tiene una referencia cinematográfica. El documento N.E.3.0011, Grupo C, comienza con la referencia a «Dos fuertes pordioseros de mediana edad sosteniendo 2 y 2 el arco de la puerta el primer piso un balcón», que aparecen en la novela en el capítulo III: «Inmensas, caracoleantes y sostenidas, a falta de columnas, por dos ancianos pordioseros que las cargaban sobre los hombros mientras rencorosos miraban al Ama, el todo esculpido en un solo bloque de granito» (PA:37). Esos pordioseros provienen de la película *El gran vals*, la que cuenta el personaje de Toto en el capítulo XIII de *La traición de Rita Hayworth*: «Concurso anual de composiciones literarias. Tema libre: La película que más me gustó». Cuando Johann Strauss (Fernand Gravey) entra por primera vez al palacio de Carla Donner (Miliza Korjus) lo primero que enfoca la cámara son dos columnas como las descritas en la novela en el momento en que el Ama deja el palacio donde acaba de bailar los «ampulosos y gratos vals nacionales». Para la incursión del inconsciente de Ana en la historia de la actriz vienesa, vale tanto el frente de un famoso edificio vienes como la reconstrucción que de Viena hizo la Metro-Gowling-Mayer.¹⁶

También resulta significativa, en N.E.3.0011, Grupo C, la referencia a dos cuadros de Klimt: «Pallas Athene» y «Judith», que no se integran a la decoración del ámbito vienes. Las figuras de estas mujeres vienesas que reencarnan el arquetipo del soldado y de la espía (en los cuadros de Klimt se trata de una reencarnación de las mujeres míticas en mujeres modernas) vienen a integrar la casta de mujeres raras. Frente a un modelo de ficción donde las «mujeres que matan» frecuentemente

16 *El gran vals* (*The Great Waltz*. Dir.: Luis Duvivier, Victor Fleming, 1938) es una producción norteamericana, pero con un director francés (Duvivier, que filmaba tanto en Europa como en Estados Unidos), y tres protagonistas también europeos: Louise Rainer (judía alemana refugiada), Fernand Gravey (belga), y la cantante polaca Miliza Korjus. Como le recuerda Ana a Pozzi al comienzo del capítulo IX, no todo es «cine yanqui».

lo hacen para asegurar la continuidad del modelo social eludiendo, por su condición de mujeres, el rol del Estado (Ludmer, 1999:355-400), Puig elige una tradición de mujeres que están en relación con el Estado y al mismo tiempo desobedecen el mandato: no son vírgenes, no tienen hijos y si los tienen establecen una línea hereditaria por vía materna que contradice las leyes patriarcales.¹⁷ Pozzi le pide a Ana que actúe como Judith, la viuda hebrea que —para salvar a su pueblo— seduce y decapita al general sirio Holofernes, pero Ana se niega. Aunque ha huido a México para escapar de un funcionario involucrado con grupos parapoliciales, a quien nombra en su diario como Belcebú, Ana lo considera un «pobre diablo» y se niega a facilitar su secuestro mediante un llamado telefónico. La actriz vienesa mata porque se niega a formar parte del aparato estatal soviético del mismo modo que antes huyó de quien manejaba la política de occidente: «¿Chamberlain está al teléfono? ¿Mussolini? [...] ¿o es de la Casa Blanca que claman por su asesoría?» (*PA*, capítulo III:33). Su acto (el asesinato de su amado, también padre de su hija) responde a un deseo de autodeterminación, al burlar la justicia estatal burla también su deseo: queda atrapada por otra red profundamente paternalista, que incluso se hace cargo de su hija.¹⁸ Finalmente, muere víctima de la alianza de una rival con un espía del gobierno.

El ambiente vienés de película de Hollywood produce, a pesar de estar construido a partir de referencias auténticamente vienesas, un efecto de «desverosimilización» —contrapuesto al «efecto sociográfico» analizado en el punto anterior— que oculta contenidos históricos. La construcción teatralizada de

17 Es el caso de Marlene Dietrich en *Fatalidad*: viuda sin hijos reclutada para espía, deja escapar al enemigo a costa de su propia vida. Frente al pelotón de fusilamiento, mientras un soldado estalla en una arenga contra la injusticia de una guerra que reclama la vida de las mujeres, ella se arregla las medias completamente ajena a un discurso del que descrece con razón. Desarrollo más esta línea en «Más mujeres que matan» (2001).

18 «Casi le dije «adiós papá, cuando salí del despacho» (Lamarr 1968:53).

ambiente «camp» se ha asociado con el mundo onírico. Dice Speranza en el capítulo dedicado al «exceso camp»:

Esta potencialidad onírica del kitsch, se diría, está en el centro del «heterocosmos» de Sternberg e inspira sin duda las fantasías inconscientes de los personajes de Puig, que permiten el ingreso al reino del mito colectivo o personal en el que, por un momento, reina la ilusión de la completud, en un universo despojado de pasado y futuro cuya intensidad radica precisamente en su irrealidad. (Speranza, 2000:205)

Si bien es cierto que el inconsciente de Ana está estructurado a partir de elementos de una teatralización *kitsch* congruente con el mundo de la ópera en que se mueve, es evidente que en este caso no se puede hablar de un «universo despojado de pasado y futuro», y tampoco de «irrealidad». La reencarnación es la primera de las opciones planteadas en la novela:

Lo indiscutible es que de a ratos siento la necesidad de usar ese plural, así que con alguien estoy tratando de establecer un contacto. ¿Con mi anterior reencarnación? una mujer que tuvo su apogeo en los años 20, digamos. Pero estamos en lo mismo, sería inútil contarle todo a una mujer de otra época, tan diferente. ¿Y por qué no? Ésa debe haber sido una buena época para ser mujer, entre las dos guerras. Qué lindo ser misteriosa, lánguida, estilizada. (PA, capítulo II:21)

La ubicación de entreguerras remite a la república de Weimar (1920-1930) que reaparecerá en la historia futurista. Sin embargo, el relato comienza con una ubicación precisa (1936) que contradice la previsión de la «soñadora». Las fechas establecidas por el narrador en cada una de las historias construyen un tiempo histórico preciso. La primera desarrolla una trama de espionaje que comienza en la primera guerra mundial, explora las relaciones de los diferentes bandos en litigio durante la segunda guerra y desemboca en el comienzo del macarthismo. No resulta verosímil que el personaje de Ana, de acuerdo con su formación, fabule esas relaciones, pero muchos lectores lo pasan por alto, distraídos con las inmortales palabras de

Agustín Lara: «un cisne se queja, la tarde se aleja... vistiendo de ¿rojo? ¿o colorado? su carro triunfal...» (*PA*, capítulo VII:107).

Lo que aún hoy resulta inasimilable es la seriedad con la que Puig cuestiona la división entre frivolidad y compromiso, uno de los puntos conflictivos de la novela.

LOS NOMBRES, LAS FECHAS, LOS PARENTESCOS

El nombre de la actriz se decide en dos instancias. En varios apuntes prerredaccionales aparece como Hedy, pero podemos imaginar que es una etapa en la que no hay nombre para el personaje. El personaje se llama en realidad Lya Kolberg, como nombre artístico, Ottiano como nombre de nacimiento. El apellido aparece definido en N.E.8.0050, Grupo H, en la escena en que W218 busca datos para esclarecer sus pesadillas.

Algo de sueño, Lya Ottiano en archivos
Ella recuerda a Lya Kolberg. Busca en libros de cine.
Después Ottiano en crímenes

Pesadillas con Lya Ottiano. En biblioteca (país con más penchant nostalgia) pregunta por ~~por Lya~~ y no hay L. O. Pregunta por Lyas famosas y le hablan de Kolberg. Luego busca Ottiano y encuentra Petra. Recuerda algo (?) que él le ha preguntado y que ella recuerda al principio de chapter sobre lectura pensamiento

Transcripción de fragmentos de N.E.8.0050, Grupo H

El nombre de Lya es utilizado por Puig en las dos redacciones de la novela, es durante la corrección de la segunda fase cuando el escritor se decide a ocultarlo. Una sugerencia que encontramos en N.E.7.0044 R, Grupo G, donde se resume un posible argumento para el capítulo VII, puede funcionar como reflexión inicial. El capítulo no responde al resumen presentado en el documento, pero la indicación: «(Comenzar sin nombre Lya, pero **sí** imágenes cargadas)» se extiende a toda la novela.

En cuanto a las relaciones de parentesco, tienen una importante definición en el Grupo H formado únicamente por N.E.8.0049 y N.E.8.0050, donde Puig desarrolla la historia de W218 (en este documento nombrada como Sten) en el verso de la carta de Ronald Christ que comentamos en el capítulo uno, fechada en julio de 1977.¹⁹ Es entonces, a más de un año de comenzada la novela, cuando Puig organiza un esquema con la historia futurista, prevista al comienzo sólo en sus detalles.²⁰ Este grupo tiene unidad debido a su verso, y es así que Puig lo mantuvo separado, aunque en verdad desarrolla la estructura diseñada en N.E.7.0044 R, Grupo G (Fig.38), que seguirá evolucionando en otros documentos del mismo grupo. Estas hojas dan una serie de precisiones sobre la relación entre Ana y Sten/W218, que no se cumplirán en la novela.

En el N.E.8.0049 R, debajo de la breve reseña del contenido de los capítulos 8 (coda); 10 (capo); 11; 14 (capo) y 16, se define la fecha en que se desarrollará la acción:

H. Sten hija Anita → 768 → 25 → 93
 AÑO 93 o 102 de la era polar

Esta datación no se cumple, como tampoco las dos referencias a la relación con Ana. En N.E.8.0050 R, hay una sugerencia: «Capítulo 14 capo - Pesadilla con Anita que le pide ayuda para encontrar a la hija». El contenido de ese capítulo

19 Como también se aclaró, la carta de Vargas Llosa por esa misma situación se encuentra en el verso de la primera redacción del capítulo VIII, donde comienza la historia del futuro. Es importante recalcar que los grupos que presentamos responden a la organización dada por el propio Manuel Puig al juntar diversos papeles mediante clips, retirados para conservación del papel, pero sin alterar los conjuntos.

20 Aunque no podemos afirmar que sea la primera anotación realizada por Puig, el prerredaccional N.E.1.0001 es el primero de sus esquemas. Allí Puig deja asentada una premisa para la historia del futuro: «IN ORDER TO INTERESAR [IT] MUST BE BELIEVABLE». Esta «credibilidad» se organiza en base al sistema de verosímil realista: acumulación de detalles. En este caso queda definida la rutina del prostíbulo.

pasará a ocupar todo el XV en la versión édita, donde queda: «Por primera vez en muchos años recordó las hortensias vivas de su más tierna infancia, y se le ocurrió por fin que su madre desconocida alguna vez la habría levantado de la cuna para adormecerla sobre su regazo, su madre vestida del mismo azul» (*PA*, capítulo XV:211). La otra indicación sobre la relación entre la mujer del futuro y Ana se encuentra en el mismo N.E.8.0050 R: «16 - Siberia por choice, sex con contagiosos. Sueña que Anita está muriendo con hija al lado», pero este sueño tampoco se cumple.

La preocupación por las fechas no sólo está indicada en los pre-textos prerredaccionales, sino que en la versión édita cada una de las historias comienza con su fecha, como vimos para la historia de la actriz y es evidente en el caso de Ana. Por su parte, la historia del futuro no está menos fechada que las anteriores, no está por lo tanto desligada de la historia factual a pesar de que la crítica, llevada una vez más por el estilo «computerized», ubicó la fantasía en una fecha postnuclear imprecisa sin reparar en los indicios precisos que da el texto. Para definir la ubicación histórica del futuro hay una doble datación: por un lado estamos ubicados en el año 15 de la era Glaciar (diferente de lo planificado). Si se hubiera mantenido la premisa de que W218 nació en 1968, la Gran Vuelta de Página hubiera resultado en 1978, el mismo año que Puig tenía planeado publicar la novela. Pero las cosas tampoco resultaron así.

La primera versión de la segunda parte del capítulo VIII se ocupa de las fechas.

Estaba en buenas relaciones consigo misma, cosa ya frecuente en las jóvenes nacidas antes de la era polar pero criadas de 1982-98-02, o sea del año cero de la era polar. Un método educativo acertado había permitido que se recuperasen, a sólo doce pocos xxx quince años de los hechos, elementos humanos seriamente seriamente dañados. En 1993 Carl W118 era resultaba un buen ejemplo de ello,

puesto que sus primeras menstruaciones databan de 1930 fines de 1980, ~~no había se sabía si tenía recuerdos de~~ había nacido antes de la Gran Vuelta de Página, como se llamaba a dicho año cero ~~lo cual le colocaba le~~ quedando así clasificada en el último semestre lustro de la era atómica, sección problemática por de transición ~~ante todo del archivo Registro~~

Transcripción de los últimos renglones del primer párrafo de la Fig. 39 (N.E. 28.0259 R)

La observación de las correcciones permite ver la preocupación de Puig por ser preciso y difuso al mismo tiempo. La versión édita reproduce las últimas decisiones de este párrafo, que ya elimina las posibilidades de 1993 como datación precisa de la acción, o 1980 para la fecha de la Gran Vuelta de Página. Estos datos están suministrados durante la primera entrevista, donde un hombre de sesenta y cinco años vive una fantasía en un salón ambientado «a la moda de 1949» (en la primera versión), y dice tener veinticinco años. En la segunda versión de la novela, el año 1949 está corregido con lápiz, de modo que se establece, como llegará a la versión édita, 1948 para la ambientación: una fecha demasiado precisa para no ser tomada en cuenta.

Puig traslada al lector la tarea de hacer las cuentas que él había practicado en el N.E.8.0049 R (donde partía de los 25 años de Sten). Si en 1948 el hombre tiene 25, la cuenta es $1948 - 25 = 1923$. El hombre que nació en 1923 tiene 62 años, es decir que estamos en $1923 + 62 = 1985$. W218 tiene 25 años, nació en 1960, pero ya han transcurrido «quince años de los hechos», de modo que la Gran Vuelta de Página sucedió en 1970, cinco años antes de que Ana se tuviera que internar en una clínica de México.

Las fechas se reproducen en las traducciones de la novela que Puig corregía celosamente, lo que dificulta la hipótesis de un error de cálculo. Sea esta falla intencional o no, da por tierra con toda posibilidad de establecer una correspondencia de parentesco o de reencarnación.

En cuanto al nombre de la protagonista del futuro, vimos que en los pre-textos prerredaccionales Puig utiliza «Sten» para diseñar su historia (aunque en N.E.11.0066, Grupo K, aparece X-22 como opción), pero este nombre no llega a la etapa redaccional. La primera opción es Carla, un evidente anagrama de Clara, el nombre de la hija de Ana. Este proyecto de nombre acentuaba la relación de Sten con Ana, cuya hija —en los pre-textos prerredaccionales— lleva el nombre de Adriana, una extensión del nombre de su madre. La decisión resulta entonces simultánea: Adriana y Sten pasan a llamarse Clara y Carla en el momento de comenzar la redacción, con lo que quedaba sugerido que fueran la misma persona (Clarita se habría perdido durante la Gran Vuelta de Página y ahora le dirían Carla). La ruptura de esta posibilidad de identificación, que verificamos con la incongruencia de fechas, produjo el nuevo cambio de nombre, que incorpora una nueva dimensión política.

Según un dato aportado por José Amícola, hacia los años setenta era frecuente encontrar en las paredes de las principales ciudades alemanas, *graffitis* solicitando que se restituya la sección 218 de la ley de salud reproductiva vigente durante la república de Weimar, mediante la cual se legalizaban los abortos. Este movimiento había tenido un antecedente cuando en los años treinta, una médica fue encarcelada por practicar abortos y declararlo públicamente como un acto político. No podemos asegurar que el dato llegara a Manuel Puig directamente, pero con seguridad fue tenido en cuenta por Douglas Sirk, que en 1937 filmó la película *Zu neuen Ufern! Sie trata de una dama*, donde elige esa sigla para el delantal de presa que debe portar Zarah Leander por haberse autoacusado para salvar a su amado. La aparición de Zarah Leander en prisión, desfilando frente a los hombres del pueblo que pueden elegirlos como esposas, con un delantal que tiene escrito W218 en el pecho, da otra dimensión al personaje de Puig que busca su origen en una polvorienta biblioteca de Urbis, auxiliada por una antigua acomodadora de cine.

EL ALMA ES LA MISMA: MADRES DE LOS TREINTA MIL

Como vimos, el desarrollo de la historia del futuro se da en un momento avanzado de la redacción de la novela, y casualmente devela una interlocución preocupada por el desarrollo de una dictadura latinoamericana y sus posibles formas de resistencia. Puig comienza a escribir esta historia consciente de que está escribiendo el final de la novela, que en varios de los apuntes prerredaccionales se anuncia como un «*bishop*» (jugada oblicua, movimiento de alfil) con la historia de Pozzi. Lo que quedaba por resolver era la cuestión del hombre superior, anunciado en la historia del Ama, que lee las memorias de Theo, ya que no su memoria (la maldición de la lectura del pensamiento no se cumple en la primera historia, la actriz lee las anotaciones que hizo su amado en una libreta que cae por la borda y alcanza a enterarse de que hay un secreto, pero no sabe cuál). Ana ha fracasado en hacer cambiar de opinión a Pozzi, que regresa a Argentina y muere, sin haber podido llegar a entenderse. En las primeras planificaciones del final, Ana moría con el «super-blues de sentir no haber hecho nada y morir, que se define por el lado de FUTURAMA» (Fig. 37, N.E.6.0034).

El primer desarrollo de este final está en N.E.7.0038 R, Grupo G.

Dramatismo debe venir de vaivenes de aceptar o no la treta y después de pelea con Pozzi e imposibilidad de última explicación PERO belleza debe venir de a través Futurama da el mensaje a Pozzi y morir tranquila.

Idem belleza poder querer hija

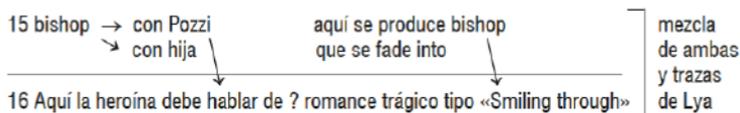
New: Paralelo de romance trágico (R. y Julieta, etc.) con la historia de ella y Pozzi, los 2 mueren pero en tono realista

Pozzi no se despidió porque antes de irse se ha enterado de terminal illness

Transcripción de un fragmento

Este final preveía dos soluciones: en primer término el mensaje dado a Pozzi a través de Futurama. Esto resolvía un problema planteado desde el comienzo, es decir cómo la historia de cada una de las mujeres cobra sentido si se las lee en su interacción. Lo que resultará en la versión édita es el encuentro entre W218 y LKJS, donde la lectura del pensamiento que se ha desarrollado finalmente en la muchacha de la tercera historia le permite acceder a la reflexión del hombre: «no quiero hacer más mal a nadie, no quiero explotar a nadie, no quiero ser superior a nadie, y eso, de algún extraño modo, ella me lo enseñó, ella fue la que me cambió. Pero si se lo dijese... no me creería...» (PA:209). La otra solución era una reconciliación consigo misma, cuando Ana, en el momento de morir, lograba querer a su hija.

El modelo era el «romance trágico» estilo *Romeo y Julieta*, pero los amantes inmortales no se adaptaban a este relato donde la protagonista es múltiple, y es así que en el esquema de N.E.7.0039 R, Grupo G, Puig encuentra otro modelo tomado del cine:



Transcripción de un fragmento de N.E.7.0039 R, Grupo G.

Smiling Through/ La llama eterna (Sidney Franklin, 1932), una película de amor trágico con Norma Shearer, es la respuesta a la novela que está escribiendo Puig. En esta historia, John ha vivido solitario durante treinta años desde que su novia Moonyeen Clare, con cuyo fantasma conversa, fuera asesinada el día de su boda. Su amigo íntimo insiste en que críe a Kathleen, la sobrina de Moonyeen, a la muerte de la hermana de ésta. Kathleen tiene cinco años, pero al crecer se convierte en la imagen de Moonyeen. La sobrina se ena-

mora de Kenneth Wayne, el hijo del asesino de Moonyeen, quien debe partir a la guerra. Kathleen quiere casarse con él antes, pero John se opone y en su furia pierde contacto con su amada muerta. Cuando Kenneth vuelve cuatro años más tarde está lisiado, pero oculta su condición y hace planes para ir a América, haciendo creer a Kathleen que la ha olvidado. John se entera de su actitud y cuenta todo a Kathleen dándole permiso para que lo vaya a buscar y vivan juntos en su casa. Perdonar a Kenneth le cuesta la vida, pero logra reconciliarse con el fantasma de Moonyeen, que lo viene a buscar para vivir juntos la eternidad.²¹

La presencia de la guerra como fondo de las acciones, las mujeres que son idénticas sin ser madre e hija, y en particular el «*bishop*» que se produce cuando John se reencuentra con su amada sólo una vez que acepta la nueva historia y logra perdonar, están presentes en *Pubis angelical*. El verosímil manejado en la película permite que el fantasma de Moonyeen converse realmente con su esposo, se enoje frente a su egoísmo y reaparezca en el momento necesario, sin que ninguno de los personajes (y por lo tanto tampoco el espectador) ponga en duda que efectivamente está conversando con un fantasma y sin que se altere la credibilidad en la referencia histórica a la guerra. Como sucediera con *Cat People* en *El beso de la mujer araña*, Puig identifica en un film de su preferencia elementos escritos con anterioridad en su novela, y de ese modo amplía su propia lectura.

Esta referencia va a decidir la situación planteada al comienzo, cuando en N.E.6.0027, Grupo F (Fig. 32), el escritor dibuja este diálogo: «¿en mi imaginación? no, en tu alma, porque allí

21 Cito la versión que conservaba Manuel Puig en su colección. Esta película tiene tres versiones, todas basadas en una obra de teatro de Jane Cowl. La primera es de 1922, dirigida también por Sidney Franklin, muda, con Norma Talmadge; la segunda es de 1932 con idéntico argumento; y una tercera versión dirigida por Frank Borzage en 1941, con Jeanette MacDonald, donde se desdibuja el tema de la guerra, que tiene un lugar importante en las primeras versiones.

no hay límites de espacio». Hacia el final, cuando Puig encuentre la solución más adecuada a la historia, escribirá abarcando el capítulo 16: «Los cuerpos son distintos, el alma es la misma» (más adelante, en la Fig. 40). Esta anotación metaescritural pudo haber guiado varias de las correcciones que suprimen pasajes explicativos y precisiones en las fechas, o puede ser su consecuencia. La estirpe de las mujeres raras alcanza el diálogo a través del espacio-tiempo.

Para llegar a esa solución debemos retomar la primera gran propuesta general de N.E.6.0033 y N.E.6.0034, Grupo F (Fig. 36 y 37), donde el escritor se pregunta: «¿se salva? no», referido a W218, pero también a Ana, que quedaba desahuciada en el capítulo 16. La fusión de las historias confluye en la figura de una mujer valiente que lucharía por los derechos de las mujeres. La figura de Elena (Beatriz en la novela), aparece en la primera redacción del párrafo:

y debe ser de la alegría que me volví loca, y por eso no quise que me vieran más así, **y desaparecí de allí**, y estoy aquí otra vez, pero no le hagas caso a tu otra vecina de cama. Elena no me quiere porque dice que estoy loca, y que soy peligrosa, no, yo nunca le hice nada a nadie. Y me da furia nomás cuando me dicen que perdí la razón porque murió mi hija, no es cierto, ella está viva, y me quiere, no le hagas caso a Elena...

Transcripción del capítulo XV (fragmento de primera versión)

Pero quienes leímos la novela hasta el final, comprobamos con asombro que Ana tiene una esperanza cierta de sobrevivir a su cáncer y establecer una comunicación verdadera con su hija y con su madre. Si seguimos cuidadosamente los planes de escritura, el asombro aumenta, ya que según los esquemas iniciales, Ana nunca hubiera tenido esa posibilidad, debido a que su madre había muerto antes de su casamiento. En cuanto a la motivación para el personaje de Ana, Puig se refirió en varios reportajes a la muerte de Silvia Rudni en una clínica mexicana. Sin embargo, en uno de los últimos esquemas, el N.E.6.0048 R,

Grupo G (Fig. 40), Puig decide cambiar la suerte de Ana con un nuevo despertar. Teniendo en mente este cambio pudimos registrar —en las sucesivas redacciones de capítulos— que los pasajes en que Ana habla de su madre habían sido corregidos, o sus hojas reemplazadas, en una verdadera operación de «resucitación» del personaje de la madre.

15-

De todos modos lo mejor que tuve en mi vida. **Lo que le perdona a él es los defectos de Pozzi. «Tenía miedo de quedar peleados y no poderte decir...»**

Diálogo **mudo** de ella no con él sino con el pensamiento de él (en estación)

Durante juicio él está en hospital Jurado de mujeres, ella no sabe que piensan	No dicen la verdad
-----------------------------------------------------------------------------------	--------------------

Ella lo ha torturado para saber qué más piensa él de ella ¿13 B? él la respeta más	<u>SÍ</u>
------------------------------------------------------------------------------------	-----------

ella no sabía de xxx que él fuera acusado de nada, Encuentro en estación de mitad camino, ya en wilderness (diálogo mudo)	R. Aguerre Chénier etc.
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------

en vez de cárcel perpetua ella elige Siberia

El hospital, hay varios pabellones, cancerosos no es contag., tuberculosos de esa zona fría pero seca

Un enfermo le habla del hombre superior, lo que ella no se anima a ser, y sin embargo es. «Ud. me habla de cualidades que son las suyas mismas».

Ella pide oscuridad para no sentir asco pero de ese modo no la verían a ella, tan bella

16

los cuerpos son distintos el alma es la misma

Ya muriendo, habla con otras enfermas, **una se muere,**

cuestión hija, Pza Mayo
Una enferma cuenta la historia de una madre que se arrastró hasta lejana patria donde estaba hija, **el viento la pulveriza y la vuelve a reconformar en Pza Mayo** milagros, país se pacífica, ella se muere pero encarga todo a hija orgullosa de ella.

Despertar: Habrá necesidad de rayos pero va todo muy bien.
Deberá ~~tomar~~**hacer** limpiar casa porque en 10 días podrá salir

Este documento presenta finalmente el resumen de cómo será el final de la novela. Acá aparece por primera vez en la literatura argentina la figura de una Madre de Plaza de Mayo. Hay una enferma que es temida por las demás, y le pide a W218 que se acerque para contarle su historia:

Versión édita:

Y es que una de nosotras... logró escaparse. Ella se desesperaba por volver a su país, no era de Urbis como tú y como las demás, era de un país muy alejado de todo y que estaba en guerra, una guerra civil muy inútil y sangrienta. Y ella sufría horriblemente porque allá tenía a su hija, apenas una niña. A mí me lo había dicho muchas veces, que iba a intentar la fuga, una noche mientras todos durmieran. [...] Ella salió a la faz de la tierra, desnuda casi en el frío polar. [...] Y es que el frío, la locura, el viento, la audacia, el hielo mismo, el ansia de ver a su hija, las estrellas, todo junto hizo que ella se desintegrara en el aire. Por eso nadie la pudo perseguir y traerla de vuelta. Y mientras tanto en su país luchaban los hombres en la Plaza del Pueblo, se mataban unos a los otros, y allí en el centro mismo de la plaza, donde se yergue una pirámide blanca, apareció de nuevo ella, el aire le reintegró la carne. Yacía junto a la pirámide, dormida, cubierta por su camisón apenas, descalza. El rugir de los cañones la despertó. No sintió miedo, como tú no sentiste miedo de mí, que soy tan fea como esa matanza que ella vio al abrir los ojos. Y se puso de pie y preguntó, forzando la voz cuanto pudo, dónde estaba su hija. Pero nadie le supo contestar, los tiroteos arreciaban y a los soldados se les ordenaba quemar más y más pólvora. De pronto se desató un viento extraño y el camisón se alzó, mostrándome desnuda, y los hombres temblaron, y es que vieron que yo era una criatura divina, mi pubis era como el de los ángeles, sin vello y sin sexo, liso. Los guerreros se paralizaron de estupor. Un ángel había descendido sobre la tierra. (*PA*, capítulo XVI:218-219)

La contemporaneidad del hecho histórico con la edición de la novela resulta perturbadora. Las novelas escritas durante la dictadura, en la interpretación predominante de la crítica, incorporaron la historia por la vía de la denuncia o de la metáfora, no de la incorporación directa de los hechos en la trama ficcional. El relato de la génesis de escritura de este pasaje puede ayudarnos a ver lo evidente.

En el seguimiento de la novela, hemos visto que Puig escribió los últimos capítulos en México, en la hacienda de su amigo Barbachano Ponce en Cuernavaca, mientras desarrollaba otros proyectos. También vimos que es posteriormente a julio de 1977 cuando el escritor comienza a desarrollar la historia del futuro. Es a principios de junio de 1978 cuando Puig se entera de la existencia de las Madres de Plaza de Mayo, por los periódicos. Una Madre recuerda (el testimonio no tiene firma, como ninguno de los recogidos en la *Historia de las Madres de Plaza de Mayo*):

En el Mundial, como les dije, sufrimos mucho. Sufrimos la indiferencia del pueblo. Los medios de comunicación, que eran terribles. El ataque desde el exterior diciendo que éramos antinacionales los que hablábamos contra el Mundial. Pero también vimos que cuando se inició el Mundial, había más periodistas extranjeros en la Plaza que en el propio Mundial. (Madres de Plaza de Mayo:19)

Los periódicos mexicanos cubrieron el evento que se inauguró el 1 de junio, un jueves (día de las marchas) con una mezcla de celebración y denuncia, donde artículos que parecen ensalzar el clima de convivencia se mezclan con una caricatura de Videla que aplasta con su bota al gauchito usado como emblema del Mundial. En el periódico *El Universal* conviven, en el mismo número, en la página 4: una gran caricatura de Videla jugando al fútbol con una pelota que es una calavera en un campo sembrado de cruces, con otra calavera en la camiseta y una pistola en la cintura, con una nota, en página 11, que dice:

Las bandas militares interpretaban ritmos marciales que hacían aún más vibrante la ceremonia, y el público feliz de que su larga espera de cuatro años hubiera llegado a su fin, enarbolaba pañuelos blancos en señal de alegría y orgullo por la tarea cumplida.

En el diario *Excelsior* las caricaturas son más mesuradas (Videla de uniforme patea una pelota que grita ¡AYYY!), pero el día de la inauguración anuncia: «Rodeado de metrallas, Videla inaugurará hoy el XI Mundial». Al día siguiente, en su edición del 2 de junio, en la sección destinada a cubrir el evento deportivo, publica la siguiente nota:

Manifestación en la Plaza de Mayo al iniciarse el primer juego del Mundial

Buenos Aires, 1º de junio (AFP). Más de cien mujeres, madres, hijas o familiares de desaparecidos manifestaron hoy por la tarde aquí, en la Plaza de Mayo, en el momento en que comenzaba el primer partido por la Copa del Mundo.

Llegadas a la Plaza, formando pequeños grupos, las mujeres conocidas aquí como «Las Locas de Plaza de Mayo», se concentraron frente a la Casa Rosada, sede del gobierno argentino, observadas desde un automóvil policial y filmadas por cadenas extranjeras de televisión.

La Plaza estaba desierta a esa hora, porque la ciudad estaba pendiente del partido que comenzaba a disputarse en el estadio de River Plate, a veinte minutos de allí.

Algunas ancianas lloraban

Cada jueves, desde hace más de seis meses, «Las Locas de Plaza de Mayo», se reúnen en el mismo lugar para reclamar al gobierno militar noticias sobre sus parientes desaparecidos, cuyo paradero nadie admite conocer.

La Asamblea Permanente por los Derechos Humanos, un organismo privado de esta Capital, publicó a mediados de este mes una lista de 2.523 personas desaparecidas, «secuestradas por grupos armados que dijeron pertenecer a las fuerzas armadas de seguridad».

«No tenemos noticias de nuestros hijos, de nuestros nietos, de nuestros hermanos», declararon ante las cámaras y micrófonos de la prensa mundial, que vino a Buenos Aires con motivo del Campeonato.

Una de ellas explicó que su padre desapareció hace catorce meses: «Lo

único que queremos es que las autoridades nos digan si nuestros parientes están vivos o no».

Un oficial de policía se aproximó, acompañado de cuatro agentes, para informar a las mujeres que la manifestación no estaba permitida.

Un observador comentó: «La presencia de los periodistas las protege y la policía debe haber recibido orden de moderación».

Esta noticia cambió el final de la novela y decidió que los cuerpos son distintos, el alma es la misma. Curiosamente, con el correr de los años las madres pasaron de reclamar por su hijo individualmente a ser «madres de los treinta mil», y por eso guardaron el pañuelo que llevaba bordado el nombre de cada hijo, y se pusieron otro que dice Asociación de Madres de Plaza de Mayo. Dejaron de ser «las locas», pero demostraron ser peligrosas.²²

La inclusión de este dato de la realidad histórica contemporánea al momento de la escritura pasó desapercibida para la crítica durante mucho tiempo, que leyó la novela según las armas que le proveía el género. Al pensar esta historia como la de una mujer en un doble plano, el «real» y el «onírico», correspondía ubicar la política en el plano «real», es decir en las conversaciones con Pozzi, mientras que el plano «onírico» o de novela de ciencia ficción podía servir para una reflexión más sociológica que desarrollara las relaciones entre mujer sometida y hombre superior. Puig rompe la oposición binaria desde el mismo momento en que planifica y plantea la novela a la manera de un «tríptico», pero además, también en literatura deconstruye las asignaciones genéricas al permitirse mezclar la ciencia ficción con el melodrama y el melodrama

22 En el archivo Puig se conserva una nota de dos hojas dobles de un periódico en inglés, sobre Abuelas de Plaza de Mayo. El artículo es de noviembre de 1979 y promueve la escritura de cartas a las esposas de los militares argentinos, a fin de obtener información sobre los menores desaparecidos. El documento es posterior a la publicación de la novela, pero indica una vez más la preocupación de Puig por la situación política en Argentina.

con la historia contemporánea, algo que Hollywood había hecho con éxito.²³

Con *Pubis angelical* Puig abre la puerta a nuevas formas de tratar lo real en literatura y, al mismo tiempo, inaugura la narrativa de la resistencia a la dictadura ubicando en el centro mismo de su relato, es decir en el futuro, a una Madre de Plaza de Mayo.

23 Para poner un ejemplo paradigmático, en *El puente de Waterloo* (1940), Vivien Leigh se entera, por una noticia en el periódico, de la muerte de su amado (Robert Taylor). Esta noticia, que resultó falsa, es la fatalidad que tuerce la trama. La presencia del periódico como medio para enterarse de noticias que afectan a los personajes, como una muerte, pero también un viaje, compromiso o casamiento, es un *leit motiv* en varias películas de la época y Puig no se priva de rendir su homenaje haciendo que la bibliotecaria de Urbis que muestra los reveladores periódicos sea una antigua acomodadora de cine.

Fig. 29 (N.E.11.0065)

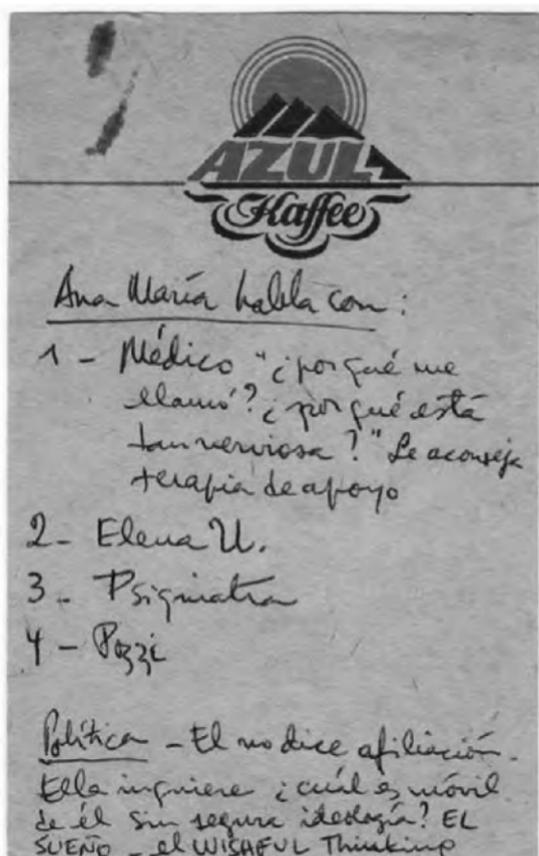


Fig. 32 (N.E.6.0027)

necesidad de
don imperioñidad
a la investigación (1)

Poco a poco cae en
creencia, al principio
se da cuenta de que fue
efecto droga, después
no

Para el actor queda (NO)
duda de si ~~ella~~ la
posesión del alma
de él es sueño o
verdad

Fueral (debilitamiento)
tendría que coincidir con
algo similar de futuro
¿pero qué? porque
total fulfillment
del pasado ~~creencia~~

Empieza con sueños
alucinante? se despierta
(en 35) pero a 15"

Los pasados y futuros
pueden ser 35, pero
¿recuerdo Argentina?
¿ella los cuenta a alguien?
¿y en donde hoy?

Fig. 33 (N.E.6.0028)

Lo que va pasando ⁽²⁾
tiene que ver con su
estado de salud, p. ej.
la muerte en Hollywood
de Hedy. Esa coincide
con crisis enfermedad
hacia mitad del libro

— o —

Incluir uno o más
episodios atribuibles a
ella en Viena ³⁵ Bs As 79 por
igual -

— o —

Después de primer punto
ella pregunta que adit
puede ser - y le dicen
de Hedy y le cuentan
out line muy breve de
su vida

— o —

Fig. 34 (N.E.6.0029)

Primer premio ¿? (3)
debería ser algo de Heby
escapándose de Mandl o
en el momento de casarse
y que se descubre que
era prisionera, el
momento en que es
condenada a objeto y
que intenta hacer algo y
él lo sabe -
Por ej. el primer día
que la deja sola después
de Lunamiel, él vuelve
a Viena, vuelve a Berlín
por negocios -
— o —
Posibilidad de
3 técnicas
1) 35 persona abocada
de alucinaciones
2) Diario de ella
3) Diálogos de personas
en (no especificadas)
los corredores -

Fig. 36 (N.E.6.0033 R)

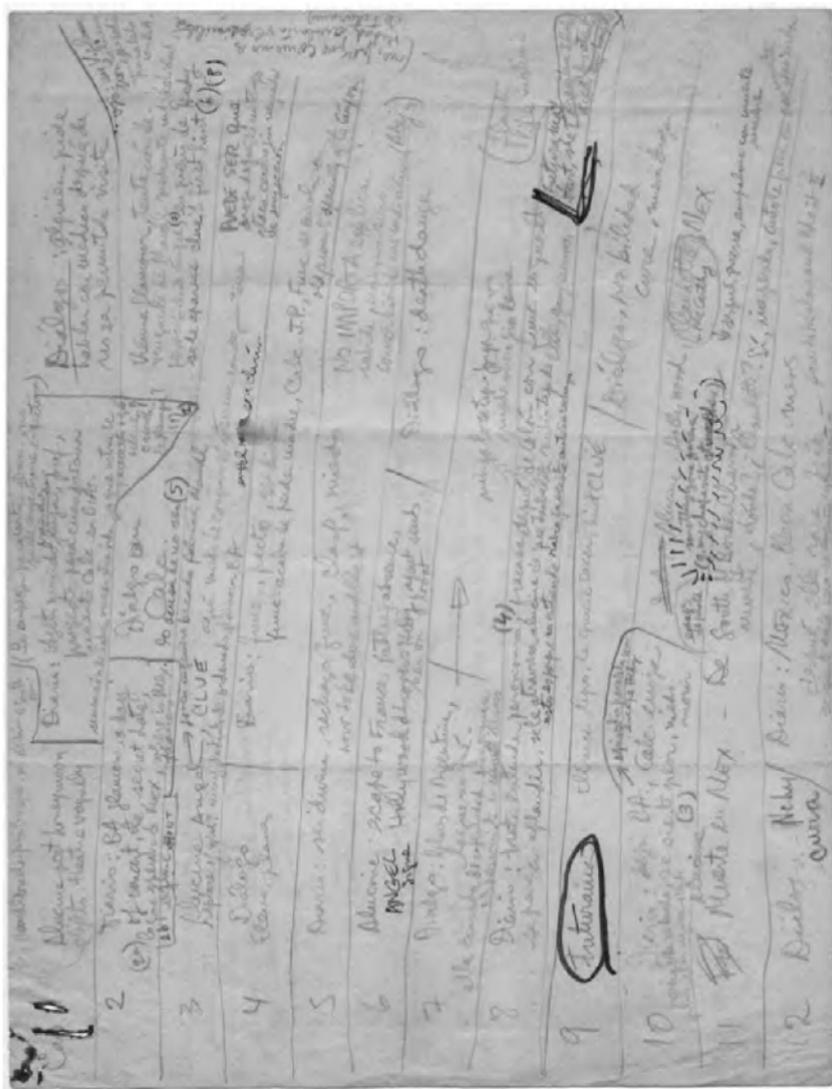


Fig. 38 (N.E.7.0044 R)



Fig. 40 (N.E.7.0048 R)

15 ^{mudo}
 de todos recuerdos
 mejor que tuvo en su
 vida. Lo que le
 vendió a los ^{explicar}
 muchos de muchos ^{de 1931: "Tiene"}
 recuerdos...
 de ella no con él sino con el
 cesamiento de él. (estación)
 Durante juicio él está en hospital
 jurado de verídicos, ella no sabe que piensa
 No dicen
 la verdad
 Ella lo ha torturado para saber qué más
 piensa él de ella. ¿13B? él le respeta más
 SI
 Encuentros en estación ^{ella resabía de ~~que él~~ ~~mucho~~ ~~aprove~~}
 de ritos comunes, ya en villeros ^{etc}
 en vez de cárcel perpetua ella eligió Siberia
 El hospital, hay varios pabellones, caperanos
 no es contag., Tuberculosis de son zona fría
 pero seca
 Un enfermo le habla del hombre superior, lo que
 ella no se acuerda a sea, y su ~~abogado~~ es - "Un que
 habla de cualidad, que son las suyas mismas."
 Ella pide oscuridad para no sentir eso pero de él
 modo se la venían a ella, tan bella

16
 los cuartos son delgados
 el agua es de lluvia
 Ya muriendo, habla con otra enferma,
 cuenta hija, Piza Mayo
 Una enferma cuenta la historia de una
 madre que se arretó hasta lejano
 patria donde estaba hija, ^{al punto de ~~puberidad~~ ~~de~~}
 país se pacifica, ella se acuerda pero
 encarga todo a hija orgullosa de ella -
 Despaten: habrá necesidad de rayos pero va
 todo muy bien - Deberá ~~hacer~~ limpiar
 casa porque en lo día, podrá salir

Capítulo 4

No tengo trono ni reina...

(los otros manuscritos mexicanos)

*...ni nadie que me comprenda
pero sigo siendo el rey.*

☞ «El rey», José Alfredo Jiménez

México abrió nuevas posibilidades expresivas para Manuel Puig, pero al mismo tiempo le presentó una resistencia muda que desembocó en un final trágico. Algunas de las impresiones personales acerca del encuentro con esa ciudad estaban incluidas en el diario de Ana, dentro de *Pubis angelical*. En la tercera página de la primera versión del capítulo dos (la misma versión que contiene el «pasaje frustrado» analizado en el capítulo anterior), encontramos este párrafo:

no [Yo no extrañé al principio, recién llegada a México, pese a que me encontré algo tan diferente a lo que esperaba. Fue después, la llegada de tantos exiliados] nostálgicos me influyó. Fue eso. Y el hecho de no sentirme bien de salud, en esta ciudad. O en cualquier otra. Mi mal no tiene nada que ver con los 7 mil metros de altura del valle de México. Esa expresión me gusta, «el valle de México». Así Como todavía me siguen gustando los paisajes pintados de cactus gigantes, y sarapes, y sombreros de charros, aunque me venga a través de la explotación turística más baja. Es que desde Buenos Aires me apetecía tanto México. Sí, pero el México de las películas canciones rancheras, de las películas del Indio Fernández. Y ahora me doy cuenta, en este preciso momento, lo que me apetecía era ¡el campo! Esas canciones son de campo, las películas con esas nubes de encargo fotografiadas por Figueroa, también, puro campo. Y esta es una inmensa ciudad, de tráfico insuperable e índice insuperable de contaminación. Y todos los argentinos de aquí la odian, pero no hay uno que no esté trabajando, y en cosas más o menos interesantes. En fin, todo me dispersa y todo me devuelve al tema., Pozzi.

Transcripción del primer párrafo de la Fig. 41 (N.E.16.0121 R) [se completa la primera oración con texto de la hoja anterior]

El «no» con que se descarta el pasaje indica una negativa a la identificación. Por una parte: «mi mal no tiene nada que ver con los 7 metros de altura del valle de México» describe más la situación del escritor que la de su personaje.¹ Por otro lado, Puig ha declarado repetidamente su admiración por las canciones rancheras y por el cine mexicano de los cuarenta, del que el Indio Fernández es su máximo exponente, pero todo ese material no correspondía con el personaje de Ana, más cercano a «tantos exiliados nostálgicos». La novela expulsa materiales que no corresponden, que no sirven para la situación o para los personajes; Puig toma esos materiales y los recicla en los proyectos dramáticos, que realiza dentro del molde de los géneros populares.²

LAS PIRÁMIDES

El párrafo descartado nos sirve para rastrear la escritura de Puig por lo mismo que al autor no le sirvió para escribir la novela. Es un ejercicio pasajero de travestismo en el que el autor escribe su propio diario del exilio. En uno de los primeros apuntes prerredaccionales de *Pubis angelical*, Puig se plantea qué significa México para su personaje:

1 Xavier Labrada comenta sobre la «huida a Nueva York»: «Pero yo no estoy muy seguro si fue la altura, fueron los nervios, fue que se hartó que no se concretaran los proyectos» (Apéndice documental).

2 Me refiero a «géneros populares» en el sentido de géneros de consumo masivo, como lo son la canción y el cine que integran la industria como parte constitutiva del género. El tema está tratado en diversos artículos de *Estudios Cinematográficos* (número dedicado a Géneros cinematográficos), especialmente en Altman, Rick, «De qué hablamos cuando hablamos de género»: 12-24, traducción por Leticia García Urriza del capítulo 2 del libro de Altman *Film/ Genre*, Londres, British Film Institute, 1999. También las consideraciones generales sobre la canción, en el artículo de Gonzalo Aguilar (2002): «Caetano Veloso. Un Orfeo desafinado».

MEX ¿¿??

the troubled minds the lack
of interest in some project of hero
HATES NOISE, DISTANCES, TAXIS,
misses mother, opera, B A glamour

What she misses

« « likes, songs, food, history, atmospheres, the south of the border charm, something gone for ever, g. my chaparrita mood, of something beautiful that existed but is gone, the try to recatch it «¿qué es? ¿algo que oí de chica?»

Transcripción de un fragmento de la Fig. 42 (N.E.1.0004 R)

Estas motivaciones de Ana, borradas de la redacción de su diario, aparecerán en la voz narradora del último tramo de la historia de la actriz. El México turístico de Ana, condensado en la frase «something gone for ever, g. my chaparrita mood», es el que convierte la hacienda de Cuernavaca, donde Manuel está escribiendo, en un escenario sobrecargado con murales gigantes y canales surcados por trajineras floridas con mariachis a bordo.³ Esta frase, tomada de la primera reflexión sobre la relación de Ana con México, reaparece en el resumen mural de la novela de N.E.6.0034 R, Grupo F (Fig. 37), en el fragmento correspondiente al capítulo diez que ya analizamos, levemente modificada y recuadrada con pequeñas líneas al modo de un cartel luminoso: «something gone for ever, g. my chaparrita atmosphere».⁴ La expresión recoge el aspecto nostálgico del

3 Las trajineras son barcas que se usan para transitar por los canales de Xochimilco, en un paseo turístico típico de esa zona de la ciudad de México. Se adornan con flores, y muchas veces se ven familias festejando un acontecimiento con mariachis a bordo, como aparece en el capítulo siete de PA. Antiguamente eran el medio de transporte de los vendedores que iban al mercado de flores, como se muestra en la película del Indio Fernández *María Candalaria*.

4 «My chaparrita»: chaparro significa arbusto, y se usa en el lenguaje coloquial para una persona de baja estatura. El diminutivo cariñoso convierte la expresión en una equivalencia de «my baby», donde el color local del término resalta como el cartel

viaje turístico, que en la época posindustrial ha venido a reemplazar las nociones de «aventura» y «descubrimiento»:

La búsqueda de «autenticidad» como alivio de una cultura percibida como falsa y vacía traslada la responsabilidad del ámbito individual a una expresión amorfa de ansiedad (Kaplan, 1996:61).

En la reflexión metaescrituraria de los apuntes prerredaccionales, la expresión «my chaparrita mood» (o «my chaparrita atmosphere») inscribe una «visión cínica y piadosa al mismo tiempo», característica del *camp*,⁵ que desaparece en la reflexión borrada del diario de Ana. Si el *camp* prefiere ciertos productos de la cultura de masas precisamente porque son falsos, y de ese modo queda a resguardo de confundirse con esos productos, en la confesión travestida del autor, suprimida por excesivamente cercana, esos productos se prefieren *a pesar* de ser falsos. Tal como hace explícito Kaplan, el discurso sobre el turismo ha sido articulado desde los países centrales, pero esta visión —que aunque es crítica no puede desprenderse de sus condiciones de enunciación en el seno de la academia norteamericana— no permite percibir el mismo fenómeno en ámbitos subalternos, a los que excluye en aras de un discurso reivindicativo:

Pero algunos nativos —la mayoría de los nativos en el mundo— no pueden ir a ningún lado. Son demasiado pobres para escapar a la realidad de sus vidas, y demasiado pobres como para vivir adecuadamente

que Puig dibuja con verde alrededor de la frase. Resulta útil recordar que el resumen mural formado por los doc. N.E.6.0033 y N.E.6.0034 corresponde a una fase en que la historia de la actriz terminaba en el capítulo 10. Como vimos, esa escena fue desplaza en la versión edita al capítulo 7.

5 La cita es de Puig, pero está tomada del libro de Speranza (2000:194): «En esa «visión cínica y piadosa al mismo tiempo», que permite dotar a la obra de un espesor estético propio, sin renunciar a cierta densidad social o política, se resume la mayor lección de Sternberg para Puig: un modelo de distancia irónica y ambivalencia que, a pesar de su renuencia a las etiquetas críticas, por primera y única vez, denomina «camp»».

en los lugares donde viven, que son precisamente los lugares donde tú, turista, quieres ir. (Kincaid, *A Small Place*, cit. por Kaplan, 1996:62)⁶

El turismo visto como producto de la expansión de la clase media en los países industrializados, como lo presenta Kaplan, implica una distribución específica de lugares. A los latinoamericanos nos toca estar frente a la cámara de fotos, preparando el escenario para recibir a los gringos. Como ellos lo saben, intentarán atravesar los distintos escenarios para pasar de la fachada a «la parte de atrás» (*ibid.*:60). Pero cuando la búsqueda de esa autenticidad es asumida por un sujeto que proviene del subdesarrollo, la pasión asume el riesgo de la falsedad. Un escritor apasionado por los viajes, Raúl González Tuñón, conocía el riesgo:

Nos engañaremos, no hay duda.

Si desnuda, nunca muy desnuda,

si barbuda, nunca muy barbuda

será la mujer.

Pero en ese momento de miedo profundo...

¡qué lindo es ir a ver la

mujer,

la mujer más gorda del mundo!

(González Tuñón, «Eche veinte centavos en la ranura», 1973:66)

La clave de este discurso del turista modesto que visita el borde exótico de la feria de diversiones es «nos engañaremos, no hay duda». El turista auténtico busca un trozo de verdad a través del *souvenir*, a pesar de que sabe que es falso. Y lo

⁶ Las traducciones de las dos citas de Kaplan me pertenecen. Los textos originales son: «The quest for «authenticity» as relief from a culture that is perceived to be false and empty shifts the responsibility from the individual to an amorphous expression of anxiety.» y «But some natives —most natives in the world— can not go anywhere. They are too poor to escape the reality of their lives; and they are too poor to live properly in the place where they live, which is the very place you, tourist, want to go.»

obtiene, es «ese momento de miedo profundo», que puede ser transformado en paisaje o en canción.

Exilio y turismo, como términos antagónicos, representan respectivamente el compromiso y la frivolidad, pero la literatura de Manuel Puig, su proyecto artístico en sentido más amplio, deconstruye también este antagonismo. Intentamos demostrar que las novelas de Puig sostienen en su trama un diálogo interrumpido entre el autor y sus lectores argentinos; en ese diálogo se ponen en cuestión varios malentendidos del imaginario nacional, el más dramático es el del exilio mismo y Puig lo pone en escena en la versión final del capítulo 2 de *Pubis angelical*, en la apertura del diálogo entre Pozzi y Ana:

Pozzi habla de la huida de Ana que escapó de un compromiso matrimonial:

—Hiciste mal en venir acá, el exilio se justifica nada más que cuando en tu país has agotado toda posibilidad de acción. (PA:31)

En respuesta, Ana le aconseja a quien prepara un secuestro con fines políticos:

—Pero tendrías que aprovechar ya que estás acá en México, para conocer un poco. Las Pirámides y el Museo de Antropología por lo menos, tendrías que ver. (PA:32)⁷

La respuesta oblicua, el movimiento de *bishop* preferido por Puig para resolver estos conflictos, llega en el momento más lírico de la novela, enunciado por una primera persona ubicada en una suerte de futuro anterior, como el recuerdo de lo que habrá sido: «Me dijo que lo perdonara por haberme dicho que yo era una frívola mujer, despreocupada de la suerte de mi pueblo» (PA:219).

7 La importancia de esta línea me fue sugerida por Julia Romero.

Con la seguridad de que ese momento llegará también para él, o despreocupado de que suceda, Puig se lanza a explorar lo que le ofrece México y para ello asume todos los riesgos.

EL CICLO DE *EL BESO*

En el primer capítulo presentamos un resumen de la actividad escrituraria de Puig durante el período de 1974 a 1978, que suma diecisiete proyectos además de las dos novelas escritas en esos años. Al referirnos ahora al «ciclo» de *El beso de la mujer araña* no pretendemos englobar todos los proyectos elaborados conjuntamente con la novela, sino señalar aquellos escritos como producto de la pasión por investigar la cultura mexicana. Nos detendremos en la comedia musical *Amor del bueno. Melodrama*,⁸ escrita entre 1974 y 1975 y definida en los pre-textos como «opera ranchera», y en *Recuerdo de Tijuana*, guión escrito para Manuel Barbachano Ponce en 1978, durante el segundo intento de Puig por establecerse en México, mientras terminaba *Pubis angelical*. No es entonces el tiempo de la escritura lo que define la pertenencia al «ciclo», sino —para este primer caso— la composición a partir del «reciclado de materiales».⁹

8 Para referirnos a esta obra nos guiaremos por la edición de Beatriz Viterbo, 1998, que hemos establecido en una primera etapa de la investigación. En una «Nota sobre el texto» (64) aclaramos la procedencia del texto presentado: manuscritos reconstruidos y completados mediante dos procedimientos, la selección de canciones de José Alfredo Jiménez del repertorio de Lucho Villa allí donde Puig todavía no había determinado cuál sería la elegida, y la «mexicanización» de los términos subrayados por Puig, con la ayuda de Sandra Lorenzano.

9 Sobre la materia ya manufacturada, el reciclado opera una adaptación para prolongar su vida útil. No borra la forma original pero resalta, desviándolos, algunos rasgos particulares. Frente a la técnica de bricolaje, que se define por la yuxtaposición de materiales diversos, el proceso de reciclado se vale de diferentes técnicas artesanales y pone el acento en el uso. De ese modo incorpora una dimensión temporal: los objetos reciclados pueden utilizar o no la técnica de bricolaje, pero en todos los casos se trata de cosas que una vez descartadas recomienzan su ciclo.

UNA DE BOLEROS

Cuando analizamos *El beso de la mujer araña* establecimos la importancia de las películas y del bolero (como género) en la génesis y la estructuración de la novela. Estos elementos se entrecruzan en un producto atípico: *El gallo de oro*, una película del género ranchero¹⁰ filmada en 1963, con guión original de Juan Rulfo, adaptación cinematográfica de Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Manuel Barbachano Ponce, y dirección de Roberto Gavaldón. El director de fotografía es Gabriel Figueroa, el que fotografiaba las «nubes de encargo» para las películas del Indio Fernández. El guión de Rulfo relata la epopeya de Dionisio Pinzón, un muchacho muy pobre que llega a ser un hacendado gracias a las riñas de gallos y a la suerte que le trae la Caponera, cantante de ferias interpretada por Lucha Villa. El final es trágico, después de haber desafiado todos los poderes, Dionisio lo pierde todo por encerrar entre cuatro paredes a la mujer que le trajo la suerte.¹¹

Puig no se refiere jamás a esta realización, en la que intervino lo más granado de la intelectualidad mexicana. Cuando un cinéfilo le pregunta en 1990 si la vio, Puig resalta la figura del director y acude como otras veces a la casualidad de la televisión, omitiendo el dato de que conserva en su videoteca una de las pocas copias que se pueden encontrar:

Amigo del coleccionista, el que recicla se opone también al restaurador, ya que no busca preservar el aspecto original borrando el paso del tiempo, sino devolver el objeto a su circulación en el mercado con la marca de una lectura. Mónica Zapata (1999) menciona circunstancialmente el concepto de reciclado en Puig. Sin embargo fue a través de una conversación sostenida con ella durante el Congreso Razones de la Crítica, en Rosario (1996), que definí la importancia de esa noción en los procesos escriturarios de Puig.

10 La principal característica del género ranchero es que transcurre en el campo. El rancho mexicano es el equivalente a la estancia argentina.

11 En *El gallo de oro y otros textos para cine*, Jorge Ayala Blanco desestima la película: «La primera y más larga parte de este libro, recoge el argumento inédito de *El gallo de oro*, presumiblemente escrito por Juan Rulfo para el productor Manuel Barbachano Ponce, poco después de la mejor etapa creativa de éste (la de *Raíces*, *Torero* y *Nazarín*), acaso a principios de los años sesenta. Aunque Roberto Gavaldón

Sí, en efecto, yo la descubrí un día que la pasó la televisión. *El gallo de oro*, que es una película maravillosa de Roberto Gavaldón que, no sé, me parece que tampoco se ha visto mucho y es una obra maestra para mí. [...] Esta película me llevó a escribirle a Lucha Villa un texto para teatro, una cosa sobre canciones rancheras: la escribí con gran entusiasmo. Había escuchado muchas cosas de ella y se la propuse y quedó muy fría y no se hizo nunca. Tiempo después me enteré de por qué y era porque no se quedaba con el galán al final. Era eso. Y era imposible hacerla quedar porque él se moría. Y nunca se hizo. Esta mujer es un genio que, realmente, no ha sido explotada porque aquí ya se puede ver que tiene una calidad especial. Pero, cuando está sola en el escenario cantando, es una cosa de poner la carne de gallina. (García Ramos, 1991:122)¹²

La comedia, que lleva como subtítulo «Melodrama», tiene como núcleo poético las canciones de José Alfredo Jiménez, y está estructurada como una «ópera ranchera», según una expresión que aparece en los manuscritos. El género tiene su origen en la película *Allá en el Rancho grande* (1936), que inventa el charro como producto de exportación, y nace con destino de *souvenir*:

La película duró una semana en cartelera, pero la sorpresa vino cuando empezó a volverse un éxito de taquilla en América Latina y el circuito hispano de Estados Unidos [...]. Su reestreno en México fue apoteósico: todos querían saber qué le habían visto en otros países a esa película de charritos. En un mes ingresaron a la taquilla 600 mil pesos. (García y Aviña, 1997:13)

acometió en 1964 una versión filmica del mismo asunto, incluso cumpliendo con el trámite de darle crédito a Rulfo, su película ni remotamente tenía algo que ver con el original, aún en espera de ser llevado fielmente al cine» (Rulfo, 1997:13-14). Desde el punto de vista argumental, la película registra la primera parte de la historia hasta que Dionisio parte a su pueblo para enterrar dignamente a su madre. En ese punto lo retoma Arturo Ripstein para su versión de *El imperio de la fortuna* (1986).

12 En las declaraciones de la época, Puig resalta una escena de esa película sin decir de dónde proviene: «Cuando oí «Amanecí otra vez entre tus brazos» se me ocurrió escribir una comedia musical: *Amor del bueno*» (de un recorte anónimo del Archivo Puig, aproximadamente 1975).

El pueblo va a ver cómo lo vieron los turistas, y se reconoce en esa imagen prefabricada que —según el parecer de Carlos Monsiváis— se continúa en la figura y las canciones de José Alfredo Jiménez:

Los límites de José Alfredo. En la Plaza Garibaldi, entre familias remodeladas, una pareja demanda y recibe «La que se fue». Los dos atienden como si oyeran desde hace largo rato, como anticipando un escalofrío que sólo ha de efectuarse porque está previsto. Les conmueve lo que les va a conmover. (Monsiváis, 1974:88)¹³

Todo lo que compone la figura del charro es falso:

El folclor se desintegra para reconstruirse en el terreno kitsch, en su apoteosis estilística. En la concepción del charro, el gusto incierto de una burguesía aún nacionalista (por lo menos en lo verbal) conoce la cúspide de su elegancia, una elegancia que es también añoranza: allí está el charro, el descendiente pintoresco del hacendado, con sus símbolos externos de poder, en su caballo alazán, adelantando su traje bordado y opulento, sus maneras que acusan práctica de mando. Y ese charro debe manar canciones que —a modo de trama operística— definen al personaje y a sus actos... «Abrir todo el pecho pa' echar este grito...» (*ibid.*:90)

La muerte de José Alfredo Jiménez (el 23 de noviembre de 1973) dio pie a muchas polémicas sobre su figura, entre las que se inscribe el citado artículo de Monsiváis. Manuel Puig participa de manera pública:

13 La Plaza Garibaldi, en la zona del Centro Histórico de la ciudad de México, es el lugar donde se reúnen los mariachis. Allí van a buscarlos familias acomodadas para contratarlos para sus reuniones, o van parejas y familias a pedir canciones, cada canción se paga. Los turistas extranjeros son atraídos a lugares que llevan nombres como «México típico» donde se realizan números que incluyen simulacros de riñas de gallos y bailes típicos. En la plaza hay una pequeña glorieta y estatuas de músicos populares, entre ellos José Alfredo Jiménez.

—Hay una anécdota, que quisiera que me aclares, que creo que fue cuando murió José Alfredo que hubo un programa de televisión ¿no?

—Sí, se llamaba «Anatomías» con Jorge Santalla, entonces hicieron sobre José Alfredo Jiménez y acerca de la canción, que en esa época estaba muy de moda, «El Rey». Entonces lo tildaron de borracho, de promotor del alcoholismo y del machismo. Y lo que les dijo Manuel era que esa visión, era una visión muy superficial de la canción, que se fijaran muy bien lo que decía la canción, que la canción era el grito de un hombre desesperado, y les recitó «no tengo trono ni reina, ni nadie que me comprenda, pero sigo siendo el rey» [...] Esto es un hombre desesperado. Y un clásico. (Entrevista a Xavier Labrada, Apéndice documental)

Parte de la respuesta de Puig es también *Amor del bueno*, cuyo título proviene del bolero «Un mundo raro», de J. A. Jiménez, que forma parte de la última película que le cuenta Molina a Valentín. La letra de esta canción no está incorporada en el conjunto de boleros que se reúnen en el grupo de pretextos de exogénesis «Selección de boleros» (EBMA:366-384), sino que Puig la anota en el verso de una de las hojas que traía de Buenos Aires con las entrevistas a presos políticos: «Anotaciones de la cárcel» (EBMA:331-347).

La obra comienza en una cantina típica, donde Lucha Villa sirve platillos como quesadillas, pozole y pollo con mole. Cuando se abre el telón ya hay una orquesta de mariachis anunciando lo que se viene. Todo está puesto al servicio de la interpretación de las canciones, que darán el verdadero sentido a la obra:

Amor del bueno no es expresión mía propia; creo que el autor real es Jiménez. Lo que he intentado es interpretar su mundo poético y expresarlo en términos teatrales. Por eso, en este caso, soy más un glosista que un autor, un creador. (Puig, s/f, 1978:61)

No obstante las afirmaciones de Puig, podemos constatar una continuidad con la última película narrada por Molina que repite la reformulación del modelo señalada por Cam-

pos (1998) en su estudio sobre *El beso de la mujer araña*, el muchacho se muere y la heroína sobrevive. Puig ironiza sobre el tópico en la entrevista que citamos antes «y era imposible hacerla quedar [con el muchacho] porque él se moría». Más allá de los motivos que postergaron indefinidamente el estreno de esta obra (anunciada primero en 1975 y después en 1978), donde la heroína es abandonada por el muchacho, se practica un aborto para no retenerlo con un embarazo, y luego tiene que escuchar que le diga «Tú no puedes entender... no has tenido hijos» (Puig, 1998c:126), lo cierto es que la obra combina esta transgresión al género con el motivo estructurante de la oposición campo-ciudad que se usa para escenificar las canciones. En su presentación, el joven del que aún no sabemos su nombre reivindica su origen campesino:

JOVEN: Entonces tiene que entender lo que le he dicho. Pero quiero preguntarle una cosa ¿cómo es que habiendo nacido aquí, alguna vez tuvo ganas de cantar?

MARU: Pero qué...

JOVEN: (*La interrumpe, Maru quiere defenderse pero él no le da tiempo.*) Porque usted canta bien, de veras. Pero lo que le quería decir es que yo, la primera vez que canté, fue de alegría, de estar en mis sierras, que si usted las ve no lo puede creer lo bellas que son, están ahí para que las miren, como una hembra, la más linda del mundo, que está ahí para que uno la quiera. Mis sierras no son de nadie, son de cualquier color, todo el día están cambiando. Lástima que no las pueda ver. (Puig, 1998c:72)

Finalmente, no sólo Maru (el personaje que habría de interpretar Lucha Villa), sino todo el público, podrá ver las sierras en el escenario de cartón pintado donde Jaime, el Joven, triunfará. Este melodrama que se permite licencias impensadas para el género, pone también en evidencia que lo que se muestra es una representación teatral. El escenario reproduce a su vez un escenario donde los protagonistas actúan y cantan al sentimiento verdadero del campo que nace en la lucha cotidiana de la ciudad moderna (y en el deseo de los autos

de carrera más veloces). Es el sentimiento compartido del gusto por los paisajes pintados de cactus gigantes, y sarapes, y sombreros de charros, aunque nos vengan a través de la explotación turística más baja.

HISTORIA CARIBEÑA BOLEROSA FORTIES

Si *Amor del bueno* es un producto de los boleros, *Recuerdo de Tijuana* proviene directamente del cine:

El segundo proyecto para cine es un guión original mío, una historia de cabareteras que dirigirá Juan Ibáñez, una consecuencia, por cierto, de aquella investigación para *El beso de la mujer araña*. (Puig, s/f, 1978:61)

La lectura de *Recuerdo de Tijuana* confirma y desmiente la filiación del género «películas de cabareteras». Fue a fines de los años cuarenta que floreció el género, Emilio García Riera (1971 III:240-247) explica este fenómeno por la crisis económica por la que atravesaba el cine mexicano frente a una reducción en las importaciones de sus películas una vez finalizada la Guerra, y frente al avance del cine europeo, que era más permisivo moralmente (ecos de este tema aparecen en el capítulo 7 de PA, cuando la actriz está pensando en regresar a Europa). Ante la reducción del presupuesto, y frente a la necesidad de explotar temas locales, el cine mexicano, nos dice García Riera, pasa «de la hacienda al cabaret» (*ibid.*:241). El género dio una película de Emilio Fernández, *Salón México* (1948), que Puig eligió en reemplazo de *Cat People* para iniciar la versión cinematográfica de *El beso de la mujer araña* que había preparado para filmar en Italia,¹⁴ pero es en el comentario de una película menor (*Pecadora*, 1947) donde encontramos una aproximación al género:

¹⁴ Publicado en Puig, 2004a:117-132.

En una intervención secundaria, el «ciclón cubano» Ninón Sevilla dio una buena muestra de vivacidad a los lánguidos héroes de este melodrama cabareteril, que insistía en mostrarnos a Armengod borracho y mal afeitado por culpa de sus contrariedades amorosas. En *Pecadora* se usaba otra vez como título el nombre de una canción de Lara como garantía y promesa: la muy popular música del compositor predisponía a la pecadora del caso a aceptar su fatal destino con un masoquismo sentimental muy al gusto del espectador con ganas de excitarse y de compadecerse en iguales dosis. Al deambular por el cabaret, las pecadoras iban mostrando al mismo tiempo que estaban muy buenas y que ese estar buenas no podía traerles más que calamidades. Su simple presencia física describía su fatalidad. (García Riera, 1971 III:191)

El primer título que había pensado Puig para *Recuerdo de Tijuana es Aventurera*, el título de una película que protagonizara Ninón Sevilla en 1950 (quien cae en la prostitución a causa del suicidio de su padre que ha sido abandonado por su madre) y de un bolero de Agustín Lara.

En las películas del género, el espacio del cabaret aparece como un lugar neutro donde se reúnen y conviven sin conflicto las diferentes clases sociales. Las mujeres que allí trabajan suelen ser víctimas pasivas y mueren a mano de los villanos si quieren rebelarse (como en *Salón México*). En *Recuerdo de Tijuana*, Puig explora el mundo del cabaret como un mundo de frontera, donde el comercio de los cuerpos forma parte de un flujo de mercancías más amplio. Frente a esta lógica de mercado se oponen dos alternativas: el muchacho que imagina la frontera como un lugar de paso que le permitirá cambiar su ubicación social, y la heroína que se constituye en sujeto a partir de una inversión irónica de su lugar de mercancía.

La parodia aparece en este texto en su sentido más clásico, como contracanto. Tomando como base la canción de Agustín Lara, el personaje «Carnada» parodia los mitos sobre las prostitutas como víctimas pasivas de un ambiente corrompido, y parodia el bolero como transmisor de esa ideología, como depositario del lugar común, del mismo modo que la película hace con el género al que pertenece. Fernando (el héroe es

un muchacho ingenuo a quien Carnada pone el apelativo de «Sonrisas») sube al escenario para cantar; y cuando los parroquianos comienzan a agredirlo, Carnada lo salva con una intervención que da lugar a un número cómico:

FERNANDO: «Vende caro tu amor, aventurera...» (CARNADA *interviene, parándose en el centro de la pista, como comentario al verso, mirando a Fernando mientras el director estira los compases de espera*).

CARNADA: ¿Les parece caro? ¡Mano, yo hasta las dos de la mañana no bajo tarifa, pero a las cinco ya se acaban las pretensiones...! (*La gente se ríe, haciendo silencio para ver en qué queda el contrapunto*).

FERNANDO: «Dale el precio del dolor, a tu pecado...»

CARNADA: Te lo dije ya. Si a las cinco no hubo negocio, ni modo, barata a mitad de precio o al costo... ¡Un desayunito en el mercado! (*La gente ríe y aplaude*).

FERNANDO: «Y aquel que de tus labios la miel quiera, que pague con diamantes tu pecado...»

Que pague con diamantes tu pecado...»

CARNADA: (*conciliadora*) Y con billetes también... Y hasta morralla. Pero eso sí, que el güey me dé tiempo de contarla antes de entregarle la mercancía... (*Aplausos. CARNADA tiende la mano a FERNANDO [...]*).

FERNANDO: «ya que la infamia de tu cruel destino...»

CARNADA: (*haciendo la señal de los cuernos*) ...El de mi hermana casada, mucho peor. (*Estruendo de Risas*). (Puig 1985b:97-98)

Recuerdo de Tijuana repasa y cuestiona dos mitos de la modernidad que rodean el género: la ciudad como corruptora y la educación como salida a la situación de opresión y vía de ascenso social. Ese cuestionamiento parte de la autoconciencia que escenifica la parodia y se prolonga a lo largo de la acción, donde el más instruido no entiende nada de lo que pasa y, si pensó trabajar para pagarse los estudios termina de ayudante de Carnada. Durante el relato de su iniciación, Carnada retoma la oposición campo-ciudad: «Este pinche buey se cree muy puro porque es de un pueblo. Pues yo más, que soy del mero campo» (*ibid.*:118) «Mi papá tenía un campo acá en el norte, y no sembraba maíz, no vayas a creer... Sembraba

mota» (*ibid.*:119). El Moreno la viola delante de su padre, ella se enamora y pasa del sector productor a la comercialización. Su lugar es el de mediadora, pone en relación parejas de personajes que provienen de mundos heterogéneos para explotar la situación que eso produce. Presenta a Fernando con Laurie y luego enfrenta al Toques con Fernando, de esos dos encuentros surgirán su coartada y su resguardo. Además habla inglés, así que media entre ambos lados de la frontera. Para robar a Laurie, la sobrina adicta de Mr. Leonard, el jefe de Los Ángeles, secuestrada por el Toques (jefe de Hermosillo) y llevársela al Moreno (que es su verdadero jefe y está en Tijuana) mata al Toques y hace cómplice a Fernando.

Cuando la mujer escucha al Moreno humillarse frente a Mr. Leonard, decide salir de su lugar de mercancía y liberar de ese mismo lugar a Laurie. A lo largo de la película imaginada por Puig, esta cabaretera mata a sus dos patrones: al primero para robarle una rehén, y al segundo para liberarla porque le da asco el servilismo con el gringo. A ella la matan los guardaespaldas para cumplir la ley del hampa. Consciente de que no tiene otro lugar social que el de la mercancía, se enfrenta a esa ley y muere:

(CARNADA *dice las siguientes palabras, con total convicción*)

...Ya estoy cansada de dar vueltas... (*ibid.*:144)

El papel de Marga López en *Salón México*, una prostituta que con su sudor pagaba un colegio privado para su hermanita que no sabía nada de la mala vida de la madre sustituta, lo cubre en *Recuerdo de Tijuana* un personaje escrito para Carmen Salinas, de nombre Sobredosis, de profesión «chivata»:

FERNANDO: ¿Y tú... vives de eso?

SOBREDOSIS: Yo vendo información, como otros tamales, o morfina. Lo único que me importa es que mis dos hijos están estudiando en México y no les falta nada. Uno ya está en la Universidad. (*ibid.*:140)

Cuando la prostituta es la heroína y ya nadie se escandaliza por su «cruel destino», la ignominia queda para la policía.

En este guión, Fernando es el turista (de allí su apelativo «Sonrisas», listo para la foto) que imagina que se puede pasar la frontera y regresar intacto, con un Recuerdo (o *souvenir*) de Tijuana. Como turista, aclara: «soy de otra clase, mejor o peor, quién sabe... pero de otra clase. Y no me mezclo» (*ibid.*:112). A lo largo de la película se produce un reconocimiento condensado en las canciones. Si la primera canción que entona Fernando es el bolero «Aventurera», donde como vimos la voz cantora le explica a la muchacha lo que tiene que hacer, la última es un blues que incorpora la forma dialogada. Comienza la voz cantora: «Gringo, tú estás igual que yo,» y termina con la respuesta del gringo «ya nos fregaron los pinches Tijuana blues» (*ibid.*:140-141).¹⁵

Para regresar, Fernando debe definir su lugar. No se pasa impunemente la frontera, si queda libre es porque Carnada muere. Cuando Fernando entona nuevamente «Vende caro tu amor, Aventurera» mientras la cámara enfoca los asesinatos, el sentido del bolero ha retornado a su cauce más dramático. El último intento por desentenderse: «se murió porque quiso» queda expuesto en la voz de Sobredosis, la que se gana la vida diciendo quién es quién: «A mí me gusta la gente loca como ella... los cuerdos como tú... pa'carceleros» (*ibid.*:146). Únicamente así podrá regresar a su lugar:

FERNANDO *queda en medio de la calle, detenido, mientras la gente va hacia el Mamboloco.*

FERNANDO *retoma la marcha en sentido contrario...*

FIN

15 El tema está escrito por Puig, el guión especifica «es música de rock», pero no indica ninguna canción específica.

EL CICLO DE *PUBIS*

Así como los textos analizados en el «ciclo de *El beso*» son producto del desborde del escritorio de trabajo de Puig, otros proyectos dramáticos funcionan como lugares de experimentación donde jugar de manera más directa con materiales que ingresarán en las novelas. Lo que en una novela forma parte de su estructura o de su sustrato ideológico, se vuelve en estos proyectos visibilidad, se torna espectáculo.

Mientras que con respecto a *El beso de la mujer araña* pudimos identificar con precisión dos textos que el propio Puig declaró como producto de su investigación para la novela, incluiremos en el ciclo de *Pubis angelical* aquellos proyectos que experimentan con la categoría de personaje y hacen de la «condición femenina» un rompecabezas literalmente imposible de unificar. Este enfoque nos lleva desde las comedias ligeras *Muy señor mío* (1975) y *Urge marido* (1978) hasta el proyecto más vanguardista «Serena» (1977),¹⁶ en donde un personaje femenino múltiple realiza el mismo recorrido que Puig durante la escritura de *Pubis angelical*: huida de México a Nueva York, y de regreso por los canales de Xochimilco.

SE TRATA DE UNA DAMA

Muy señor mío y *Urge marido* son argumentos escritos para lucimiento de Carmen Salinas, una actriz y parodista mexicana que Manuel Puig admiraba, para quien inventó un papel en *El lugar sin límites* (una confidente de la Japonesita), y otro en *Amor del bueno* (Chula, que en un momento de la acción debe imitar a la cantante Elvira Ríos). La característica de Carmen Salinas dicta la necesidad de ofrecer un personaje múltiple. Xavier Labrada acuerda en considerarla una suerte de Niní Marshall mexicana, y describe el espectáculo que

¹⁶ *Muy señor mío* es una comedia musical para teatro (Puig 1998); *Urge marido* es el guión cinematográfico inédito de una comedia. «Serena» es un argumento incluido en *Un destino melodramático* (Puig 2004a).

estaba brindando hacia 1999, que puede dar una idea de las características de esta comedianta:

Actualmente tiene casi tres o cuatro años con una obra de teatro que se llama *Aventurera*, basada en la película [...]. Retomó toda la película, la retomó, tomó el guión de Carlos Olmos, un dramaturgo mexicano y lo hizo proyecto teatral, para Carmen. El papel que en la película hace Andrea Palma, que es la dama de sociedad y la dueña del burdel. Dama de sociedad de Guadalajara y dueña del burdel en Juárez, lo hace aquí Carmen Salinas. [...] Mucho de ese éxito también se debe a un monólogo que tiene Carmen Salinas que está platicando, donde habla de todas las actualidades políticas, cosa que no está en el libreto, son como quince o veinte minutos. Y lo incorporó a este espectáculo y hace imitaciones en este espectáculo, y también canta. Imita a la Guillot, imita a Celia Cruz. (Apéndice documental)

En *Urge marido*, Puig termina de delinear el personaje que inventó para *Muy señor mío*, una heroína popular apasionada y desdichada en amores, que se defiende sola en la vida y se dedica a ayudar a mujeres desvalidas. Sus enemigos serán una espía fascista en *Muy señor mío* y los prejuicios machistas que impiden al galán hacerse cargo de sus responsabilidades de padre en *Urge marido*. En el camino Puig parodia los mitos del superhéroe en esta versión femenina y latinoamericana. La identidad secreta que en la versión canónica obliga al hombre superior a vestirse de reportero, o usar un traje estrambótico que ya tenía su versión del subdesarrollo en «El Chapulín colorado» cuyo símbolo, como buen mexicano, es un corazón, se resuelve en esta versión femenina mediante el traje.

Chicharrona, la protagonista de *Muy señor mío*, está definida en estos términos:

Es en efecto una mujer ultrarreceptiva, que a cada estímulo responde de manera acorde, es decir que si se la trata como bella se sentirá bella y actuará como bella, si se la trata como vulgar se sentirá vulgar y actuará como vulgar; esta tónica se mantendrá a lo largo de toda la comedia y será el principal resorte cómico del personaje. (Puig, 1998b:153)

Vestida de hombre enamora a la Gringa, la espía fascista dueña del cabaret donde Chicharrona no podía entrar vestida de mujer, pero cae al final en sus garras cuando vuelve a su traje de calle y es en cambio la Gringa quien está vestida de hombre.

Gordis, la heroína de *Urge marido*, es una enfermera de barrio que se disfraza de diva y de madre (de Libertad Lamarque, la madre argentina del melodrama mexicano) para conseguirle marido a una vecina embarazada. Cuando logra su cometido, olvidada por quienes ha ayudado, extrae una enseñanza:

Exterior Bellas Artes. - (Noche.) Una Gordis desconocida va cruzando la alameda. Es alta, espigada. La gente la mira al pasar. Va con traje negro largo, muy guapa. El efecto se logra filmando a Gordis con lente de cine-mascope sobre fondo neutro y después sobreimprimiendo esa imagen al exterior de Bellas Artes. Se cruza con Jorge Rivero —o Andrés García— y cambian miradas. Se sonríen en planos separados. El galán la sigue.

Departamento de Gordis. Recámara. (Mañana.) La Gordis de siempre. Duerme. Entra su madre con una bandeja conteniendo un vaso de jugo y una minúscula galleta.

MADRE: ¡Hija, despiértate... son las siete y media!

GORDIS (*despertando*): Estaba soñando re-bonito...

MADRE: Aquí está tu desayuno: Jugo de toronja y una galleta... (*La toma en la mano y se la muestra.*) Una... y hasta las tres de la tarde. Nada más... (*Sale.*)

VOZ EN OFF DE GORDIS (*sacando una torta envuelta en papel de debajo de la cama*): No es la silueta, ¡lo que importa es la ropa! ¡De negro me voy a ver bien mamacita...!

Como la actriz de *Pubis angelical*, que viendo el mural donde se advierte la muerte escondida tras el lujo en «La kermés de los ricos» decide hacerse un vestido llegando a California, la Gordis sabe que para cumplir el papel de mujer «¡lo que importa es la ropa!».

SERENA CANTA EL TANGO

En el verso de algunas hojas de la primera versión redaccional de *Pubis angelical* y de circulares correspondientes a Universidades norteamericanas, Puig escribe su proyecto de guión más vanguardista, «Serena». La propuesta se acerca al cine que por ese tiempo estaba realizando Alejandro Jodorowsky, el escritor y director de cine chileno radicado en México que en 1963 había filmado *Fando y Lis*, una extraña *road-movie* donde el camino está suplantado por el desierto. No hay indicios de que Puig estuviera pensando en este director, ni su nombre se encuentra en el archivo, sin embargo la mezcla de poesía y crueldad y la estética surrealista que no abandona la narración resultan congruentes en ambos proyectos.

Los problemas que se plantea Puig acerca de cómo construir el personaje de Ana en *Pubis angelical*, qué relación hay entre las historias de las mujeres, y cómo se puede pensar la identidad femenina, la fuerza de la mirada social que deriva en el estereotipo, está convertido en imagen en este guión. El pastiche es la línea constructiva del relato, así se explicita en la primera escena. Diversos personajes masculinos se encuentran en un mercado abandonado, la cámara es una Mirada que se presenta como personaje. Llegan a un hombre con una muñeca de trapo:

El HOMBRECITO mueve los labios siguiendo la letra que brota del disco con timbre cascado:

«Si supieras, que aún dentro de mi alma,
conservo aquel cariño, que tuve para ti,
quién sabe si supieras que nunca te he olvidado,
volviendo a tu pasado, te acordarás de mí.»

El HOMBRECITO levanta el brazo del tocadiscos, se hace un profundo silencio, luego grita, «Marilyn, no los escuches, alguno te hará mal, el puñal está en manos de ellos. Marilyn, ay Marilyn...»

Uno de los GEMELOS se arroja sobre El HOMBRECITO, lo sujeta mientras el otro le retuerce la cabeza y le quiebra el cuello. Lo sueltan y El Hombrecito se desploma al suelo, muerto. Uno de LOS GEMELOS vuelve a poner el disco. La escena ha sido presenciada, desde cierta

distancia por el POLICÍA y el BEISBOLISTA, a los que se han unido ahora dos personajes de clase más baja y de mayor edad, algo más de cuarenta años, son el BORRACHO y el TABERNERO. Ninguno de ellos se ha inmutado ante lo que acaban de presenciar, cambian miradas de entendimiento y sin pronunciar palabra se dirigen, siempre con cautela y temor de ser seguidos, a un cuarto destinado a frigorífico. Allí están las reses colgadas en canal y trozos de otros animales. También sombreros, abrigos, paraguas. Los siete hombres proceden a inspeccionar el material y elegir trozos que les interesan. Los van colocando sobre una mesa. Uno de ellos elige un torso de mancué, otro trae un brazo, este sí humano, delicado y blanco, de mujer. Otro encuentra senos y se los aplica. Otro encuentra el sexo. Otro una pierna, que no combina con el resto, y brazos, que tampoco combinan, hasta que sí encuentran otros que armonizan con las demás piezas. Entre ellos apenas si cambian palabras, las necesarias solamente, tales como pedir fuego para el cigarro, o ayuda para descolgar una pieza colgada muy alto. Mientras tanto se sigue oyendo a lo lejos la música quejosa del tango. Uno de ellos contribuye con una cabeza sin pelo de bella mujer sofisticada, otro le coloca una peluca rubia. Sin comentario alguno de aprobación, procede a clavarle la peluca, a martillazos precisos y decididos, corren gotas de sangre por la frente y las mejillas de la mujer. Uno de los hombres saca un pañuelo de su bolsillo y limpia las gotas, vuelve a colocar el pañuelo en el bolsillo. El de más de treinta años, pero no ebrio (TABERNERO) declara sin mayor expresión que el trabajo está terminado. (Puig, 1998f:114)

A lo largo de la obra, Serena será interpretada por cuatro actrices diferentes, en el primer cambio la reconocemos porque lleva puesta la misma ropa que en la escena anterior, aunque ahora le queda grande. En lo sucesivo el mecanismo está instalado, Serena será más joven que antes, o más grande, o idéntica a la muñeca que ha comprado. En la primera aparición después de la escena citada que podría ser una presentación, Serena es una mujer que plancha la ropa en una vecindad¹⁷ de un barrio

17 Una vecindad es lo que en Argentina se conoce como conventillo, con patio comunitario y cocina compartida. Es una forma de vivienda muy difundida en la Ciudad de México.

popular en México. Su marido la entrega en pago por unas copas y el Tabernero de la presentación va a buscarla. Ella se resiste pero termina en un tango apasionado con el Tabernero mientras su esposo agoniza en el suelo. A partir de allí, los escenarios se enrarecen cada vez más y Serena va pasando de un hombre a otro, pero siempre escapa por un exceso en su capacidad de goce: así es propiedad, luego del Borracho y del Tabernero, del Policía, del Beisbolista, de un director de cine (con quien filma King-Kong), de Abraham Lincoln (a quien cree un actor loco hasta que comprueba que es el auténtico) y de los Gemelos, que son las figuras más poderosas, a quienes Lincoln temía por ser dueños de la corporación más importante del continente. Antes de abandonar al segundo Gemelo, Serena averigua que la corporación es dueña de «la concesión en exclusiva de pasear turistas con las barcas del lago [de Xochimilco]» (*ibid.*:130). A cada hombre le corresponde un espacio, que Serena atraviesa sin permanecer mucho tiempo en ninguno: al salir de la vecindad, vive en una carpa en medio del campo, luego va a un lujoso sex-shop, a un almuerzo en el campo al borde de un acantilado, a una isla perdida donde se filma la película, y al Museo de Arte Moderno de Nueva York donde vive con Lincoln y escucha «crecientes ataques de corte macarthysta» (*ibid.*:127). De allí, a través de una puerta prohibida, pasa directamente a las barcas cubiertas de flores de Xochimilco. Muertos los Gemelos por gánsteres que quieren apoderarse del negocio, Serena atraviesa como sonámbula todos los escenarios hasta llegar a la antigua vecindad. Allí busca entre sus pertenencias:

Finalmente encuentra una caja, adentro hay un par de alas, se las coloca y vuela al cielo. (*ibid.*:130)

El devenir-mujer de las mujeres en PA se convierte acá en una peregrinación de identidades. Serena (que en distintos momentos es Malena y es Sirena) sólo puede realizar su fuga volando. Puig en imágenes se ve atrapado por la fijeza de las

transformaciones: Serena es una después de otra, pero Ana es una y es la otra.

CONCLUSIONES

El estudio de los manuscritos de autor nos permitió abrir una nueva perspectiva de trabajo en relación con la obra de Manuel Puig, un autor singular atravesado por una circunstancia socio-histórica que llega a ser característica en la literatura argentina: el exilio, la censura. Son las huellas de su circunstancia lo primero que permiten ver los manuscritos: anotaciones en papelitos de un bar, papel con membrete de hoteles, polémicas de políticas culturales, guías de exposiciones, no nos dicen qué está pensando Puig, pero indican en qué condiciones lo hizo.

Entre las actitudes imaginables de un autor con respecto a sus manuscritos de trabajo, la de Puig se acerca a la del coleccionista. En su escritorio, en el momento de su muerte, Puig guardaba desde los primeros apuntes tomados en *Cinecittà* hasta la documentación que estaba leyendo para un guión que protagonizaría Ana Belén sobre la batalla del Jarama en la Guerra Civil Española. Hay en esta acumulación algo misterioso que ubica estos papeles en un punto incierto donde el documento se vuelve fetiche secreto. Una colección que no está destinada a la exhibición, pero que al mismo tiempo la reclama. Hurgar en esa colección supone la tarea previa de ordenarla. En el orden, la colección deviene archivo, la disposición con que se exhiben los objetos nos permite establecer relaciones, cada anotación puede hacer sistema con la anotación precedente, con el verso que la contiene, o con la historia de su escritura: el afuera del archivo. Para armar la vitrina seleccionamos un grupo de documentos y de ese modo los separamos del resto, pero es un corte destinado a mostrar un movimiento, por lo que la separación no hace más que convocar a los papeles ausentes, evocarlos.

De la observación del conjunto del Archivo Puig surge un nudo de textos que se ubican en un punto central de la geografía y de la cronología de la escritura puigiana: en los

años setenta, entre los cincuenta de sus primeros intentos y los noventa de la interrupción; en el Valle de México, entre aquel pueblo de la Pampa y los rascacielos de Nueva York. Lugar de arribo para «tantos exiliados nostálgicos» —según páginas descartadas de *Pubis angelical*—, se torna para Puig punto de partida y eso es lo que muestran los manuscritos. El cambio en la economía narrativa de las novelas, que había sido señalado por la crítica a partir de *El beso de la mujer araña*, encuentra en los numerosos «proyectos mexicanos» su lógica de producción.

En ese contexto, *El beso de la mujer araña* se convierte en la primera respuesta literaria de Puig a su situación de exiliado y, consecuentemente, es una respuesta formal. Lo que la censura primero y el exilio después sustraen a Puig es la posibilidad de un diálogo con los lectores argentinos. La respuesta es una reduplicación de ese diálogo. Por un lado, Puig inicia una polémica con la exclusión, una charla con el público que en ese momento no puede leerlo, con los intelectuales que han dejado de apoyarlo, y esa charla empieza con un chisme: «A ella se le ve que algo raro tiene, que no es una mujer como todas». Es un chisme que —palabras más, palabras menos— recorre gran parte de la crítica sobre Puig, y tiene en esta novela una respuesta implícita en la explicitación del chisme: «¿y qué?». El otro diálogo que recorre la novela es el que mantienen Molina y Valentín, pero allí, el mundo raro de los boleros disuelve el chisme, disipa el malentendido que se origina en la rotulación producida por el acto de nombrar. En el recorrido de la escritura, las condiciones del exilio y la persecución que sufrió el propio escritor, pero también la situación de los exiliados que conoció en México, van cambiando el destino de los personajes, en particular el de Valentín. Las fechas precisas que Puig incluye en la novela —y que cambia en dos oportunidades— cosen una puntada con el afuera de la narración.

Publicada en el comienzo de la dictadura militar de Videla, una novela que comenzó haciendo referencia a un preso político a punto de ser liberado se convierte en el relato del

cuerpo de un desaparecido. En el contexto de las novelas producidas o publicadas durante esa dictadura, Puig se desmarca de la oposición entre testimonio realista y alusión metafórica. No habla *de* la cárcel sino *desde* la cárcel, y no cuenta la tortura sino la voz que sobrevive a ella. Si una consigna hecha canción nos recuerda que «todo preso es político», los protagonistas sellan ese pacto con un beso de amor entre hombres. En ese beso uno se reconoce como hombre político y da su vida, el otro se reconoce como hombre capaz de amar y sobrevive a la tortura.

En *Pubis angelical*, Puig continúa la investigación de *El beso de la mujer araña* por otros medios. La relación entre compromiso político y formas narrativas resulta una preocupación central en esta novela que relata la saga de una «rare breed» de mujeres que tiene su origen en la Europa de la Primera Guerra, y se continúa hasta 1978, año de edición de la novela, en tres ámbitos simultáneos: Siberia, Argentina y México. En el plano estilístico, hay un juego entre representación realista unida al compromiso político como único modo consagrado de lectura y otras posibilidades de escritura que incorporan estéticas de la liviandad y la moda, como el Jugendstil, la fantaciencia, la biografía de actriz, donde —según el modelo brindado por la novela de espionaje que comparte ambos tipos de representación— pueden colarse datos de la realidad histórica y social. La novela parte de una reflexión sobre la condición de la mujer, que es también una reflexión sobre la manera de escribir una novela según entiende Puig esa actividad, es decir como exploración de lo otro. Nuevamente Puig fecha las tres historias que componen la saga, pero han debido pasar más de veinte años de su publicación para que podamos detenernos a hacer las cuentas necesarias. En la próxima historia de la literatura argentina, tal vez haya un capítulo que mencione que esta es la primera novela en la que aparece como personaje una Madre de Plaza de Mayo; el epígrafe está previsto: «Me dijo que lo perdonara por haberme dicho que yo era una frívola mujer, despreocupada de la suerte de su pueblo» (PA:219). El gran cuidado que se percibe desde los

apuntes previos hasta las versiones sucesivas de cada capítulo y de la novela en su conjunto está destinado a eliminar todo razonamiento explicativo y toda conexión entre las historias que suponga una relación de subordinación entre «historia principal» e «historias secundarias». Cada nuevo esquema va acomodando los capítulos de manera tal que las historias se relacionen a través de un movimiento oblicuo referido como «*bishop*» en los manuscritos. De ese modo se continúa, en *Pubis angelical*, el diálogo comenzado en *El beso de la mujer araña* entre el hombre superior y la mujer rara. Una vez más esa mujer rara escapa del encierro, en este caso de una clínica donde «solamente se confinan seres que han sido maldecidos por la sociedad o por la naturaleza [...] presos políticos peligrosísimos y enfermos altamente contagiosos» (PA:207), pero esta vez la heroína no muere, el ciclo se cierra con una promesa de diálogo entre mujeres que son una y son la otra.

El malentendido que presidió la crítica sobre *Pubis angelical* encerraba doblemente a su protagonista: en la sala del sanatorio y en los límites de su personalidad, como una sola mujer reflexionando infinitamente sobre sí misma, sin poder tomar una decisión que la comprometiera políticamente. Basta dar el salto que nos propone la novela para encontrar un mundo más complejo donde la mirada de una mujer, por esas cosas imposibles que sólo ocurren en la realidad de la ficción, es testigo involuntario de las tramas secretas de los que organizan las guerras. Basta creer en esa mirada para encontrar una galería de mujeres, desde la amiga feminista junto a la cama del sanatorio en México hasta la que termina brindando servicios sexuales en una prisión-sanatorio y encuentra otra amiga junto a su cama, que viene a contarle lo que otras iban a hacer en 1978, un año después de la promesa de encuentro con que termina la novela. La desobediencia a las modas literarias, o lo que es lo mismo: la radicalización de la moda, el cumplimiento del imperativo de renovación, obstaculizó la lectura de una parte de la trama de la novela; pero la lección del maestro siguió caminos insospechados hasta llegar a la lite-

ratura de César Aira, donde nada de lo que sucede en *PA* sería puesto en duda en un sistema regido por la ecuación: «a mayor invención, mayor realismo».¹⁸

Junto con estas novelas Puig escribió —entre 1974 y 1978— diecisiete proyectos en los que predominan guiones cinematográficos y comedias musicales. Encontramos en ellos un procedimiento concreto de reciclado de materiales culturales (boleros, películas) que han desbordado de las novelas y reaparecen reescritos según sus propios códigos. Durante los años que duró nuestra investigación tuvimos oportunidad de dar a conocer esta escritura, marginal en el cuerpo textual de una obra que a pesar de su consagración no deja de inquietar. Los primeros apuntes que dejamos asentados en este trabajo deberán ser completados por futuras investigaciones que ayuden a pensar la relación de la literatura latinoamericana con el cine popular y con la canción. En ese sentido, el legado de Puig es reclamado por nuevas generaciones de escritores que aprendieron con este creador la enorme seriedad que puede contener una sonrisa.

18 La fórmula es de Verónica Delgado, en su comentario sobre «Notas para pensar el realismo en Aira», que Sandra Contreras presentó en las Jornadas de Teoría y Crítica Literaria, Rosario, 5 y 6 de diciembre de 2002.

Fig. 42 (N.E.1.0004)

2.9
 C.G.
 What she misses
 "silly, songs, folk history, things, the
 the south of the trade charm,
 something gone forever, g. my chiparita word, of
 something my heart felt that existed but is gone, the
 try to recatch it! "que es?, algo que oi de chico?"

the troubled minds, the lack of
 interest in some project of his
 HATES NOISE, DISTANCES, TAXES
 miss, mother, opera, CA glammur

Vidua, old world, China, Impenja Casu, Veneza,
 delicious food, architecture, music, legends,
 the rococo angel, a murderer among them
 "RO-CO-CO"!!!
 Heute recht oder nicht? → al place perverso da
 Haby con quib? con sobrevivente? in alguna que vive e matare
 g canis la idea

IMPORTANTE: las deducciones politicas son de
 persona no muy enterada, que
 acierta por sentido comun

¿por qué ellos
 tiene sonidos puros,
 ¿que hacen puros?
 a una sonida?

Lucia 301 889-0875

Le cant, vaitel/ que... la cantado
 Vite e watera un comunit
 hay que luego, pero no sabe
 cual - ella se sigue que el
 tipo se va a la casa que ella esta
 de cupate - vendran granos
 - negociacion, regio... a una
 ella no debe, se presenta con...

into de
 entrafado
 para sigilo, personas que
 se acercan a mediana
 visita al capillo, reunion, que entran en la fabrica, el mall

Apéndice documental

Se presentan dos testimonios inéditos de personas que estuvieron cerca de Manuel Puig durante sus primeros años de exilio. El primero es una conversación que mantuve en octubre de 1999 con Xavier Labrada, quien conoció a Manuel en 1974 y continuó una amistad durante toda la vida. El segundo es una entrevista a César Calcagno (el nombre que aparece en los manuscritos de *Pubis angelical*) quien mantuvo una amistad breve pero intensa con Puig durante el año 1975, hasta comienzos de 1976. Esta entrevista fue realizada por Mausi Martínez para su documental *Puig, 95% de humedad*, en junio de 2002 y se presenta completa, tomada de la película sin editar.

Completa esta sección una entrevista de Elena Poniatowska a Manuel Puig, publicada en el diario *Novedades*, de México, los días 19, 23 y 24 de octubre de 1974.

Graciela Goldchluk: *Xavier ¿puedes decirnos cuáles fueron las divas que a Manuel le fascinaban?*

Xavier Labrada: Greta Garbo, Norma Shearer, Irenne Dunne, le gustaba mucho Irene Dunne.

GG: *¿Las comedias?*

XL: Y los melodramas de Irene Dunne también, acuérdate.

GG: *¿Cuál?*

XL: *Penny Serenade*, la de la canción esa del centavito, con Cary Grant, la del niño que se muere y cosas de esas. Irene Dunne era una de las absolutas, Crawford, y Rita.

GG: *¿Y aquí en México?*

XL: Aquí en México, María Félix, era de sus ídolos. Y Carmen Salinas, a una mujer, a una actriz que le escribe, cuántos de todos los que han salido.

GG: *Es notable, porque Carmen Salinas por lo menos en el extranjero no es tan famosa.*

XL: Es un fenómeno local Carmen Salinas.

GG: *Y es algo que Manuel valoró.*

XL: Sí, le gustó mucho. Actualmente tiene casi tres o cuatro años con una obra de teatro que se llama *Aventurena*, basada en la película, que tendrías que haber ido, mujer, a verla. Si hubiera sabido yo te hubiera llevado a verla. Retomó toda la película, la retomó, tomó el guión de Carlos Olmos, un dramaturgo mexicano y lo hizo proyecto teatral, para Carmen. El papel que en la película hace Andrea Palma, que es la dama de sociedad y la dueña del burdel. Dama de sociedad de Guadalajara y dueña del burdel en Juárez, lo hace aquí Carmen Salinas.

GG: *Que en la película son...*

XL: Andrea Palma, y Ninón Sevilla el papel que hace la rumbera, que es una niña bien y se convierte en rumbera, lo han hecho tres a cuatro mujeres ya, y es un exitazo. Mucho de ese éxito también se debe a un monólogo que tiene Carmen Salinas que está platicando, donde habla de todas las actualidades políticas, cosa que no está en el libreto, son como quince o veinte minutos. Y lo incorporó a este espectáculo y hace imitaciones, en este espectáculo y también canta. Imita a la Guillot, imita a Celia Cruz.

GG: *¿Cómo era el ambiente teatral de México a comienzos de los setenta?*

XL: Siempre había comedias musicales. Hay como treinta, cuarenta años de comedias musicales. Han traído cosas de Broadway, entonces por eso se le ocurrió una cosa mexicana.

GG: *Porque hay una cosa extrañísima en Muy Señor Mío. Es una historia de travestismo y además de travestismo de espionaje...*

XL: Y de espionajes, que es otro de los temas que a él le encantaban, el espionaje.

GG: *Y de nazis, ¿no? Está la espía nazi.*

XL: ¿No apareció entre los papeles un proyecto sobre las cosas nazis en la Argentina? Sobre cuando los nazis llegaron por allá. Él tenía alguna idea de eso, a mí me lo platicó pero no sé si lo escribió.¹

GG: *Hay que volver a mirar.*

XL: Habría otra que me platicó y el concepto era..., es una historia para que los niños le pierdan el miedo a la muerte.

¹ El proyecto podría ser «Un espía en mi corazón», incluido en Teatro reunido (2009)

GG: *Ah sí, a esa la hemos llamado «Historia con pescador».*

XL: Esa era, claro. Es para niños para que le pierdan el miedo a la muerte, así era, ese era el concepto de Manuel.

GG: *Trabajaba con la idea de relato infantil, es una cosa que lo seduce mucho.*

XL: Todas las formas populares. Si tú te fijas en los relatos infantiles son donde están más claros los arquetipos.

GG: *Manuel trabajaba mucho con los arquetipos.*

XL: Jung, toda la cosa de Jung verás cómo se la sabía.

GG: *Y una amiga nos dijo que leía Aristóteles, que la Poética...*

XL: Ah sí, sí. El hecho de que cuando platicaba, platicaba de esa manera, era..., la sencillez no se logra con ignorancia únicamente. La sencillez absoluta y el poder explicar cosas complicadísimas en un lenguaje tan sencillo como lo hacía Manuel no es de gente ignorante. Yo creo que era el lado freudiano que más le gustaba el del aspecto de Jung, ¿no? Cómo Jung toma eso y lo modifica y hace otro...

GG: *Él siempre dice en los reportajes, que las películas actuales no le gustaban.*

XL: Muy pocas le gustaban.

GG: *¿Cómo se llevaba con el cine de autor?*

XL: Depende el autor.

GG: *¿Qué piensas de la opinión acerca de que Molina es anacrónico?*

XL: Molina es clásico... no es anacrónico, es clásico. ¡Por favor, no! ¿qué anacrónico?, yo le pego a Roberto, cómo se atreve a decir eso. Pues sí, Ulises es anacrónico, claro... Helena de Troya tan anacrónica que es, sí... Medea... más anacrónica que Medea no puede haber.

GG: *Porque además, el personaje de Molina es un clásico que sigue existiendo.*

XL: Pero cómo que no va a haber. Es otro el vestuario, a lo mejor es otro el lenguaje, pero las ideas son las mismas.

GG: *Yo creo que hay una cosa represiva, de un sector gay que reprime...*

XL: Al afeminado.

GG: *Que le molesta.*

XL: Mucho, mucho, como en el caso de las lesbianas que reprimen mucho a las demasiados masculinas... Y enfrentar a esos, al más reprimido, al menos políticamente aceptado del sector gay, enfrentarlo con la ideología otra, ¡qué tema!

GG: *Nosotras leímos eso también como una respuesta a la situación en Cuba, aunque está atenuado en la versión final de la novela.*

XL: Y no solamente Cuba, era toda la izquierda, la izquierda mundial, yo creo ¿no?

GG: *Sí, pero el problema que tiene Manuel con el boom, me parece que es su visión crítica sobre el gobierno cubano.*

XL: Porque el boom tenía una visión muy superficial de la izquierda, les ponían el espejito así, iban todos corriendo, porque lo otro quedaba peor.

GG: *Pero es que Manuel no estaba a favor de Batista, para nada, no es que estuviera en contra de la revolución.*

XL: No, de ninguna manera, al contrario, si algo le repelía a Manuel era la autoridad, las figuras de autoridad.

GG: *Quería preguntarte si vos recordás si Manuel miraba el mundial de fútbol argentino en 1978, qué hablaba de los militares argentinos, si le gustaba el fútbol...*

XL: El fútbol es de Carlos y de Male, cuando estaba con Carlos.

GG: *Pero Male antes de casarse iba.*

XL: Por eso a Carlos le encanta.

GG: *Male iba a la cancha de Estudiantes, ¿podés creer?*

XL: Era impresionante, porque yo pensé que era como transformación de Male. Porque cuando estuvo Carlos aquí, que fue en el '90 que había un mundial de fútbol o algo así y vimos algunos partidos allá algún domingo en Cuernavaca. Male, era el mismo entusiasmo de estar viendo una película de Jane Wayman, eso era lo que estaba viendo. Así como si estuviera viendo *Lo que el cielo nos da*, así.

GG: *No tanto...*

XL: Perdóname pero sí. Era lo mismo.

GG: *¿Pero Manuel hablaba... opinaba sobre los militares en Argentina?*

XL: Que era un asco.

GG: *Que era un asco y ninguna intención de regresar. Y ningún recuerdo, «Ay qué lindo... cómo extraño la Argentina» ¡No!*

XL: «¡Ni muerto quiero volver allá! ¡Ni muerto quiero volver allá!», varias veces.

GG: *Ninguna intención, jamás.*

XL: ¿Quién te dice que en diez años no iba a opinar diferente?, pero hasta donde llegó: «ni muerto regreso a Argentina».

GG: *Cuando él llegó aquí, al principio, ¿estaba preocupado, estaba asustado?*

XL: Supuestamente había aparecido una lista negra o algo así, lo podían llegar a detener en cualquier momento o no sé qué cosa.

GG: *¿Él llegó asustado?*

XL: Impresionado sí, no sé si asustado, pero muy impresionado, de todo lo que pasaba ahí. Y él «Ni muerto regreso ahí».

Y eso no una vez, varias de esas frases te las estoy diciendo textual. Ya han pasado diez años y esas cosas no se olvidan, no. Si no ¿por qué se vino a vivir acá?, igual podría haberse ido a vivir a Buenos Aires.

GG: *Sí, después que pasaron los militares...*

XL: Todo lo que hizo, la casa esa, lo que estaba haciendo era para una temporada muy larga, instalarse definitivo, estaba haciendo un jardín, etc. Y tenía otra casa enseguida como de huéspedes, y abajo estaba su estudio.

GG: *¿Y Male iba a estar en la casa de huéspedes?*

XL: No, no, no. En la casa grande había: la recámara de Male, la recámara de Manuel, el baño, la sala, la cocina y abajo otra recámara que era para amigos el fin de semana. Yo tenía mi recámara ahí.

GG: *Recuerdo que vos dijiste que Manuel decía que con esa dirección no le iban a dar el Nobel.*

XL: No... porque cerca de ahí había una calle que se llamaba Mesalina. «Si yo llego y digo mi dirección es de Mesalina 69... se fue todo».

GG: *Tè quiero pedir que me nombres películas preferidas por Manuel y música preferida por Manuel.*

XL: Música: Agustín Lara y José Alfredo Jiménez de acá de México. No sé de otro lado.

GG: *Sí, es lo que más me interesa.*

XL: Agustín Lara y José Alfredo Jiménez. En primer término absoluto eran esos.

GG: *Y hay como una tensión entre ellos ¿no? Agustín Lara es el romántico, el poeta.*

XL: El poeta, «el músico poeta» ¿qué más quieres? Así se llamó desde hace 40 ó 50 años. Un Locutor de la doble U seguramente se lo puso «El músico poeta» Agustín Lara.

GG: *Y José Alfredo Jiménez...*

XL: José Alfredo Jiménez el compositor número uno, trágico.

GG: *Hay una anécdota, que quisiera que me aclares, que creo que fue cuando murió José Alfredo que hubo un programa de televisión ¿no?*

XL: Sí, se llamaba «Anatomías» con Jorge Santalla, entonces hicieron sobre José Alfredo Jiménez y acerca de la canción, que en esa época estaba muy de moda, «El Rey». Entonces lo tildaron de borracho de promotor del alcoholismo del machismo. Y lo que les dijo Manuel era que esa visión, era una visión muy superficial de la canción, que se fijaran muy bien lo que decía la canción, que la canción era el grito de un hombre desesperado, y les recitó «no tengo trono ni reina ni nadie que me comprenda pero sigo siendo el rey». Esto es un hombre desesperado. Y un clásico.

GG: *Las dos veces que usaste la palabra clásico, cuando dijiste clásico para Molina me interesó muchísimo.*

XL: Se va al fondo de las cosas, se va hasta las esencias de todo, de las cosas que no van a cambiar al paso de los años, no la superficialidad de la portada del periódico de hoy, no.

GG: *Y en películas, ¿qué es lo que le gustaba a Manuel?*

XL: El melodrama, absolutamente, Douglas Sirk, Leo McCarey. El cine americano, el cine mejora en los '40 y en los '50, oye *Lo que el cielo nos da* que es la película favorita de Male, es una de las películas favoritas de Manuel. Todo Douglas Sirk *Imitación de la vida*. Los créditos, los repetíamos cuatro o cinco veces, los créditos de *Imitación de la vida* son los diamantes que están cayendo como lágrimas y que está cantando «*Imitation of Life*».

GG: *Sublime obsesión.*

XL: *Sublime obsesión*, tú mencionas en tu cronología *La Habanera*, que era una de sus favoritas. *Die grosse Liebe* también, *El gran amor*, de Zarah Leander ¿Cuáles otras?

GG: *Y también en su videoteca él tiene unas películas de Carl Drayer y de cine japonés...*

XL: Kurosawa.

GG: *Le gustaba Kurosawa. Pero eso ya es otra etapa ¿no?*

XL: Es otro lado, pero su avenida principal es el melodrama. En el cine mexicano, el melodrama.

GG: *El melodrama clásico, no cualquier melodrama.*

XL: ¡El melodrama, el *gran* melodrama! Que aquí le gustaba mucho conocer también, yo le presenté a un escritor que hizo muchas películas en esa época del cine mexicano que se llama Edmundo Báez. Era guionista, entonces Manuel apuntaba las frases y en las reuniones él le decía: «Edmundo, pero ¿cómo pudiste escribir esto? ¿Quién te dictó esta línea maravillosa», «Y yo siempre pensaba en María Félix», le decía el otro, «¿María, te atreverás a decir esto?», frases como: «De ti me ha quedado un mal recuerdo... y una magnífica residencia». Con Edmundo platicaban mucho. Y Edmundo muere el mismo año que Manuel, Edmundo muere en marzo y Manuel muere en julio.

GG: *Y el Indio Fernández.*

XL: Las películas del Indio. Sobre Gavaldón, tenía mucha consideración sobre Gavaldón, que ha sido un cineasta que fue denostado en una época; que fue revalorizado, denostado de nuevo, revalorizado, pero que tenía ciertas pretensiones, ciertas cosas de Bracho, como *Distinto amanecer*. Y las cosas de María Félix, *Doña Diabla* por ejemplo.

GG: *Claro, porque también María Félix...*

XL: Un crítico vino acá para un artículo que estaba escribiendo sobre María Félix, y una de las gentes con la que platicó fue Manuel. Y Manuel le da una visión muy inteligente de María y el dato que hace única a María en el contexto de las estrellas mundiales, es así. Las estrellas de Hollywood tenían todo un estudio atrás que las diseñaba, las peinaba, las cuidaba. María

Félix se hizo sola, no había un estudio, no había nada. Tenía amigos inteligentes pero era ella la que diseñaba, ella la que diseñó su imagen.

GG: *No conocí a Manuel, pero sí a sus amigos, y encuentro que él pescaba cosas de todos ¿no? Entonces yo hablo con vos, hablo con Male y yo creo que están todos en su obra.*

XL: O al revés, quién sabe, ah quién sabe, a lo mejor todos tenemos una parte de él ya...

GG: *Pero están todos en las entonaciones...*

XL: Sí, Male está mucho, Male está en todas, en la última novela. Ahora velos a los dos interactuar. Pocos momentos tan divertidos como los domingos en Cuernavaca. Ay, qué maravilla. Acabo de ver yo una versión de *The Mikado* una opereta inglesa, que era una de las favoritas de Manuel.

GG: *Claro, le gustaba la ópera también.*

XL: Yo ahí sí, yo empecé a conocer óperas hasta después de que murió Manuel, ahí empecé a ver, como una cosa.... Días domingo, yo me la paso viendo, o yendo al Metropolitan pero a ver ópera. Entonces más o menos lo que yo sé de óperas ahora es de diez años a la fecha, porque los domingos aquí, no, no, no, ¡películas, películas! Y él: «Vean ópera», yo no, nunca. Le tenía un rechazo total a la ópera y ahora soy aficionado. Pero en esa opereta *The Mikado* hay una escena donde un protagonista que es el *factotum* del pueblo, del pueblo perdido por el Japón y que está cantando, definiendo su personaje bailando, estaba yo viéndola hace como tres domingos y estaba yo extasiado. Entonces llega un amigo, Víctor, que lo conoció muy bien, que fue el que se encargó, con la muerte de Manuel fue el que me ayudó con todo, todo eso. Yo le dije mira ve esto que bonito está; dice: «Ay ya sé porque te gusta, está bailando igualito que Manuel, así bailaba Manuel». Todos los gestos que hacía Manuel, estaban ahí. Muy buen bailarín, casi el nivel de comedias musicales americanas el de

South Pacific, Oklahoma, todas, todas. Pero sí, era muy buena persona, tremendo, muy crítico, mucho rigor.

GG: *Mucho rigor claro, para escribir ¿no?, eso se ve también en la gran cantidad de manuscritos y correcciones, que sorprende mucho a los que conocen sus obras publicadas.*

XL: Los grandes artistas, que les sale como sin esfuerzo un lograzo. Y a la Callas el do de pecho, parecía que estaba ja ja ja, así ¿no? es el chiste de los grandes, que no se nota esfuerzo.

GG: *Claro, y además tenía una gran, me parece, preocupación por construir una imagen de escritor en contra de la imagen tradicional del escritor argentino serio, filosófico o comprometido políticamente.*

XL: En su vestuario por ejemplo.

GG: *Ármame su vestuario, ¿cómo se vestía?*

XL: Se vestía muy bien...

GG: *¿Cuándo lo conociste a Manuel?*

XL: Lo conocí a principios del '74. Emilio García Riera, un crítico de cine me lo presentó, porque lo conocía él a través de otras gentes, y Manuel estaba muy interesado en ver películas mexicanas. Él ya tenía una lista de ciertas películas mexicanas del cine de los cuarenta, principios de los cincuenta.

GG: *¿Él ya vino con la lista de películas que quería ver?*

XL: Él vino con una lista previa, y la rehizo acá. Todo eso con el fin de describir la película mexicana de *El beso de la mujer araña*.

GG: *¿Y qué opinás vos de esa película?*

XL: Es un fresco de todos los géneros del cine mexicano, y es fantástica la película... a mí me gustó mucho. Entonces me lo presentó García Riera con la idea de que le pasara las películas mexicanas, porque en esa época yo trabajaba en Canal 13 y le programamos esas películas con la filmoteca de Manuel

Barbachano. En esa época estaba todo en 16 mm, no había el video... Entonces, yo tenía un proyector de 16 mm en mi casa, y entonces todos los días religiosamente, y todas las noches, lloviera o tronara, había una película en mi casa para ver.

GG: *¿En dónde vivía?*

XL: Vivió en un hotel, en un hotel acá por La Fragua. Pero también vivió en casa de Ricardo Regazzoni, por Coyoacán.

GG: *¿Y él se llega a instalar en México o pasa directamente a Nueva York?*

XL: Por los problemas cardíacos, la altura le afectaba, que Cesarman le había descubierto taquicardia, y que la altura lo afectaba. Cesarman es un cardiólogo muy famoso aquí, el mejor cardiólogo de la ciudad. Y él lo conocía a través de Ulalume González de León, y él fue quien lo atendió... Pero yo no estoy muy seguro si fue la altura, fueron los nervios, fue que se hartó que no se concretaran los proyectos...

GG: *¿Proyectos teatrales?*

XL: Eso, que venía uno tras otro, y le daban largas y largas... y nunca veía nada concreto. En parte fue eso también.

GG: *Estaba deprimido por la muerte de una amiga. también. En algunos reportajes lo dice.*

XL: Yo no lo supe...

GG: *Quisiera que me cuentes qué es lo que vos recordás de la escritura El beso de la mujer araña, si Manuel había traído algo.*

XL: Sí, traía una, es muy cierto eso. Lo que yo no me acuerdo es que en la cronología dice que la novela empezaba con una cosa de Molina agonizante. Yo no me acuerdo de eso. Yo eso no lo leí nunca. Estaría en las cosas que rompió.

GG: *Sí, lo rompió, pero quedó en los apuntes iniciales, como una posibilidad...*

XL: Pero es que desde que yo me acuerdo... La primera parte que yo leí de *El beso* es lo que es la primera parte de la novela, que es lo que traía. Y la primera parte que es lo que traía ya empezaba «ella es una mujer diferente», lo cual quería decir que él ya traía *Cat People* muy grabada.

GG: *¿Escribía directamente a máquina?*

XL: Sí, muchas veces él se quedaba en el departamento donde le pasábamos las películas. Él se quedaba todo el día trabajando.

GG: *¿Él se quedó en tu casa entonces también?*

XL: Mucho. Pero él no vivía ahí, vivía en el Hotel. A veces se quedaba a dormir porque «ya es muy tarde, ya no me voy», porque había terminado la película muy tarde. Y al día siguiente se quedaba trabajando todo el día, con Agustín [García Gil]. Agustín vivía allí también. Y ahí fue que empezaron la colaboración ellos.

GG: *Pero Agustín lo ayudó mucho con los diálogos de Pubis angelical, y con las obras, en las expresiones mexicanas, pero no en El beso de la mujer araña, ¿o sí?*

XL: En *El beso* yo creo que en la película mexicana, pero eso lo debe saber él. Escribieron *Muestras gratis de Hollywood Cosméticos*, posiblemente para Carmen Salinas, pero no recuerdo bien. Carmen Salinas intervenía en *Amor del bueno* en un papel secundario, en *Muy señor mío* tenía el estelar, y en *Urge marido*. Y le escribió el papel en *El lugar sin límites* que hizo, eso es una cosa que no está en la novela. Un papelito muy chico, anda por ahí en el burdel, ¿no? con la Japonesita. Pero es que desde que la vio era como una especie de fascinación que tenía con la mujer, con la Salinas. Ella fue la que le provocó muchas cosas.

GG: *Te quiero hacer una pregunta, hemos visto que cuando Manuel escribe la película mexicana en El beso, va hilvanando boleros cantados por Elvira Ríos en unos discos que tiene.*

XL: Agustín Lara, Agustín Lara era el número uno. Y José Alfredo en la cosa ranchera, en la cosa más folklórica, en la cosa de música mexicana. Entre los dos está. Pero mira, tenía varios proyectos, otra musical que yo la conocí como Comitán: «Comitán de las flores/ dónde están mis amores,» etcétera, etcétera... con unas canciones muy viejas de Chiapas. Mucho antes de que empezara la revolución en Chiapas él ya andaba por ahí, le gustaba mucho la música de por ahí, música de principios de siglo. Una cosa de entre fines de siglo pasado y principios de este siglo, en una hacienda por ahí en Chiapas. Y se llamaba Comitán, era el título de trabajo que tenía, y tenía como un esbozo ya del argumento. Había varias.

GG: *Vos decís que escribía al correr de la máquina, ¿y se los leía a ustedes?*

XL: Yo cuando llegaba en la noche leía... a ver qué escribiste, déjame leer... y él que no está listo... y así fue que empecé a leer, no la leí toda, a ver ¿cómo fue? Sí, sí, me dio una copia del manuscrito, yo tenía una copia del manuscrito por ahí.

GG: *¿De El beso?*

XL: Sí.

GG: *¿Y corregía con ustedes? ¿les preguntaba?*

XL: No, no, él sabía, tenía muy claro... ¿qué le voy a corregir yo? no... Le decías alguna cosa, pero él ya tenía muy claro. Antes hacía como una especie de planos, eran casi como planos arquitectónicos o quién sabe qué. Unas estructuras, porque era la estructura de la novela eso. Y primero hacía como todo el armazón, y luego después escribía.

GG: *Digamos que siempre tenía todos los capítulos en mente.*

XL: Sí no... ¿cómo era que podía escribir con todo el ruido?. *El beso de la mujer araña* lo escribió con todo el ruido del mundo alrededor.

GG: *¿Con ruido?*

XL: Sí... porque en esa época era el setenta y tantos, el rock, Janis Joplin, etcétera, etcétera. Y nosotros le decíamos si vas a escribir entonces no... Pero él decía ustedes están acostumbrados a oír música, a mí no me molesta. Y era rock estridente...

GG: *Así que El beso de la mujer araña lo escribió con Janis Joplin.*

XL: Pero sí... Janis Joplin, Led Zepelin, tenía todo alrededor.

GG: *¿Cómo se llevaba Manuel con la cultura del rock?*

XL: Periférico, le gustaban ciertas cosas... conocía, sabía, estaba enterado, pero que fuera su música favorita no creo... Pero lo oía mucho, meses estuvo oyendo eso. Y a mí me llamó mucho la atención porque a diferencia de *Pubis angelical*, sí, *Pubis angelical* fue la que escribió en Cuernavaca, en una casa que era de Manuel Barbachano. Le prestó una casa muy linda, muy linda, para que viniera y escribiera esos guiones que dices acá. Y aquí viene el personaje de *Maldición eterna*... yo lo conocí.

GG: *¿Estuvo acá?*

XL: Sí... y aquí estuvo, estuvo ahí en esa casa. Yo lo conocí, platicamos, estuvo como una semana más o menos. Era muy neurótico... pero muy agradable, aquí se portó sensacional. Pero yo me acuerdo, porque así como cuando escribió *El beso de la mujer araña* estaba toda la música alrededor... con *Pubis angelical*, fue diferente. Él estaba escribiendo en la casa que tenía una alberca, entonces él estaba escribiendo en un cuarto bastante retirado, y en esa época estaba Víctor y nos fuimos a Cuernavaca a verlo el fin de semana... Y yo no sé nadar, entonces

no me metía, pero Víctor nadaba, se echaba en la alberca. El ruido del agua... le molestaba. Yo decía «no lo puedo creer, no lo puedo creer ¿cómo es posible? cuando estabas tú en la casa con todo el ruido no te molestaba». Yo creo que depende de lo que estaba escribiendo, o depende de su estado. Ahí en ese momento el ruido del agua le molestaba, y en el otro... Janis Joplin a todo lo que da y él seguía como si nada. Entonces, ¿cómo? a veces sí, a veces no... Dependiendo de qué.

GG: *Sabemos que corregía muchísimo, que era un obsesivo, que las palabritas...*

XL: Y las traducciones igual.

GG: *Sí, muy controlador, además cambiaba los títulos según los países... Entonces, tengo una impresión, quiero que me digas qué es lo que pensás vos... que en los guiones y teatro a Manuel le importaba menos la letra escrita, porque estaba pensando en el movimiento de los actores... ¿Corregía del mismo modo? ¿le daba la misma importancia a las novelas y a los guiones?*

XL: Yo veía que no tan complicado como en las novelas, pero en los guiones también hacía esos planos que hacía para las novelas. También los hacía en los guiones.

GG: *Pero más en relación con alguna actriz...*

XL: Él lo veía como un vehículo. Esto me gusta para. Esto lo puede hacer Carmen Salinas. Incluso lo de Comitán lo hizo para Angélica María. Las estrellas.

GG: *¿Cómo la conoció a Carmen Salinas?*

XL: A través de Nancy Cárdenas, que iba a dirigir todas las obras de teatro. *Amor del bueno* la iba a dirigir Nancy. En esa época Nancy empezaba como directora de teatro.

GG: *¿Y él la había visto actuar [a Carmen Salinas]?*

XL: La vio en el Blanquita haciendo sus cosas. Tenía un show de imitaciones de estrellas, y entre show y show hacía sus *sketches*,

una comedia muy popular, bastante subido de tono a veces, y con muchas insinuaciones. Era un papel que le gustaba mucho a Manuel, el icono de mujer que representaba Carmen Salinas.

GG: *¿Y lo hacía con libretos propios?*

XL: Con libretos propios.

GG: *¿Una especie de Nini Marshall?*

XL: Ándale... ándale exacto, que era otra de sus favoritas, ¿no?

GG: *Quiero aclarar esto porque en Argentina no se la conoce.*

XL: Claro, no lo había pensado, pero el antecedente de Carmen Salinas puede ser Niní Marshall.

GG: *Esta artista por un lado. Y la contrapartida puede ser Lucha Villa, ¿no?*

XL: Lucha Villa porque era la intérprete de José Alfredo Jiménez, una de las principales intérpretes. Y una mujer muy guapa, muy guapa.

GG: *En El lugar sin límites vos decís que le agregó un papel para Carmen Salinas. Y también agregó «La leyenda del beso», ¿no? que en la novela es una canción.*

XL: Es «El relicario». Yo me acuerdo porque en esa época yo estaba en la casa. Y él dijo ah no no... «El relicario» no, mejor que cante «La leyenda del beso»... es más dramático. Así dijo y así lo escribió. Y en toda esa plana no creo que se haya tardado diez minutos.

GG: *¿Y tuvo algún problema con Ripstein?*

XL: No. En *El lugar sin límites* no tuvo ningún problema. Y cuando la fue a ver le gustó mucho, y hasta cierto punto se arrepintió de no haber puesto su crédito. Y después se arrepintió muchísimo. Fue un problema de tránsito de gobierno.

GG: *¿Y cuándo escribe Recuerdo de Tijuana?*

XL: Para Isela Vega era. Para Isela Vega, otra estrella del cine mexicano.

GG: *¿Y es cantante también?*

XL: No hizo carrera como cantante pero comenzó cantando, en los cabarets. Y después fue que se hizo estrella de cine. Y también hay un papel para Carmen Salinas ahí. Pero era un vehículo para Isela Vega. Y así todos, excepto *La cara del villano*, que eso empezó como un proyecto para televisión que iba a hacer Agustín [García Gil]. Yo trabajaba en canal 13 y había la oportunidad de hacer ciertas cosas como teleteatros, muy de vez en cuando.

GG: *Te interrumpo... Muestras gratis de Hollywood Cosméticos, ¿se llegó a hacer en televisión?*

XL: No, no, no se concretaban los proyectos, no se concretaban. Pero era para Manuel Avila Camacho, que fue el que se lo pidió. Era un cortito que iban a hacer, un medimetraje.

GG: *Entonces, La cara del villano empezó para televisión...*

XL: Cuando se hicieron esos teleteatros, Agustín hizo dos, y en los dos le estuvo asesorando Manuel. Uno fue *La casa de azúcar*, de Silvina Ocampo.

GG: *¿Y se dio por televisión?*

GG: Se dio. Fue dirigida por Julio Castillo que en esa época era el director número de teatro en México, así alternativo. Salió fatal. Fatal, fatal. También luego hizo otro Agustín, asesorado por Manuel, basado en un cuento chino, que se llamaba «Celos», que tiene ciertos elementos que yo volví a ver ahora en una película muy popular que se llama *El sexto sentido*, la de Bruce Willis. Había ciertos elementos en la adaptación esa del cuento chino que aparecen acá.

GG: ¿Recordás otros proyectos de guión?

XL: *Cast*, hay uno que se llamaba *Cast*. ¿No lo hizo con Mario Fenelli este guión? Pero es anterior. En el '74 que yo lo conocí ya existía *Cast*. Y parte de las ideas de *Cast* aparecieron en un film —yo no digo que se haya leído ni nada sino coincidencia—, ciertos elementos son muy válidos, pueden funcionar, y a lo mejor cuando los escribía Manuel se adelantaban a su época. Esos elementos que están ahora en *El sexto sentido* estaban ya en este guión, y en esa época no pasó nada con ellos, a lo mejor no se realizaron bien, pero la idea... era una idea anticipada, era una idea buena. Y lo de *Cast* apareció mucho en una película que se llamó *The Last of Sheila*, estaba Dyan Cannon, estaba James Coburn, pero se parecía un poco a lo de *Cast*...

FIN

CONVERSACIÓN CON CÉSAR CALCAGNO
PARA EL DOCUMENTAL *PUIG 95% DE HUMEDAD*,
BUENOS AIRES, JULIO DE 2002
por *Mausi Martínez*²

...Yo era abogado laboralista, y defensor de presos, y además militaba y en el año '74, cuando estaba Isabel en el gobierno, caí preso. Sale la opción, cuando salí del país elegí Perú primero, porque quedaba más cerca para volver. No me dejaron ir a Perú y elegí México. Me fui a México, yo llegué a México en el '75, en febrero del '75, y en seguida a armar la vuelta. Ahí estaban ya Carlos [Ulanovsky] y Marta [Merkin], estaban muchos, estaba [Rodolfo] Puiggrós, estaba Nacha Guevara.

² Agradezco a César Calcagno, Anina Collado y Mausí Martínez, por su autorización para publicar esta entrevista en forma completa.

Mausi Martínez: *¿Cámpora se tuvo que ir allí?*

César Calcagno: Cámpora era embajador en México y en un momento renuncia, lo renuncian, pero él no viene, se queda porque si no lo matan, estaba amenazado. Así que se quedó en México y volvió antes de que dieran el golpe. Cuando dieron el golpe se metió en la Embajada de México, estuvo en la embajada de México tres años... no alcanzó a tres años porque estaba Videla todavía, lo dejaron salir porque tenía cáncer.

Entonces, cuando llegué a México pensé en quedarme un tiempito y después nos volvíamos, y bueno, estuve nueve años.

MM: *Casi nada...*

CC: El primer año fue un año muy turbulento porque nosotros intentamos volver. Yo armé un retorno clandestino, Anina estaba embarazada de mi hija menor, de Florencia, y teníamos una hija de un año y medio, Natalia. Anina se vino acá a fin de año del '75 para armar la vuelta mía por Misiones. Yo tenía prohibida la entrada, entonces tenía que entrar clandestino.

MM: *¿Cómo era una entrada clandestina?*

CC: Y bueno, con los compañeros, ¿no? La Organización se encargaba de buscar un paso, un lugar seguro. El lugar era por Bernardo de Yrigoyen, un pueblito de Misiones, ahí se podía arreglar y pasar. Había controles pero era menos. No había comunicación y esas cosas con las que te podían enganchar. Entonces se podía pasar con algunas condiciones, ¿no? Con documentos falsos, había que adaptarse, pero se podía pasar. Y ella vino para probar eso. Y cuando estaba acá, que ya hacía como veinte días que estaba acá... Nosotros teníamos una casa en La Plata, que se la dejamos a un compañero que estaba mal, estaba muy buscado y no tenía vivienda, y ese compañero cae preso. Entonces él no quería decir mi casa porque mi casa había sido una casa montonera, entonces había cosas, ¿no? Aparte estaban todos mis juicios... yo fui abogado de Santucho, de varios, y de la CGT de los Argentinos. Tenía muchos papeles y material ahí que él tenía terror de que se

vieran. Entonces no dijo que vivía ahí y dijo la casa de mi suegra. Y fueron a la casa de mi suegra y estaba Anina con la nena, con Natalia que era la mayor... y embarazada. Y llegó el ejército y entonces los llevaron a todos menos a ella porque estaba embarazada. Como estaba embarazada, aunque estaba buscada se llevaron a todos y a ella le dijeron usted se queda con los chicos. Ni siquiera le preguntaron el nombre, nada, porque ella estaba buscada, porque ella es psicóloga y trabajaba en el Hospital de La Plata, en el Policlínico, y se enteró de que estaba buscada porque la vinieron a buscar al Hospital, varias veces. Las amigas del Hospital nos avisaron a México.

Y bueno, entonces se frustró la vuelta porque nos allanaron la casa. Un compañero y familiar que vivía ahí en la casa estuvo cuatro años preso, y ese mismo día lo torturaron y entonces tuvo que decir la casa, largó dónde vivía, entonces allanaron mi casa, la que le habíamos dado a él, y encontraron cosas, y él quedó rejodido. Estuvo cuatro años preso, después lo llevaron a Suecia y después a México.

Y bueno, nosotros ahí, al año de estar en México tuvimos que —como digo yo— dejar de comprar flores y compramos macetas. Vimos que acá... va para largo. Y ahí ya empezamos a organizarnos la vida. Y ahí se hizo una comunidad, muy importante para nosotros, que yo le había puesto la «Sociedad de Socorros Mutuos».³ Porque no teníamos familiares, una familia es una sociedad de socorros mutuos, se ayudan entre ellos... y no teníamos a nadie, pero entre nosotros cumplíamos ese rol. Y ahí estuvimos algunos que podían venir, por ahí hicimos alguna experiencia con Carlos, Marta.

MM: *¿Tuviste que ver con los liberados de Trelew?*

CC: No directamente, no fui abogado de ninguno de ellos ni participé en eso directamente, pero sí estaba en la Asociación de Abogados de La Plata y en la Asociación de Abogados de

³ Se refiere al COSPA (Comité de Solidaridad con el Pueblo Argentino) (de Diego:158).

Buenos Aires y viajé, había viajado a Trelew porque habían habido episodios de maltrato a los presos, entonces hicimos una denuncia y fuimos con el juez federal de La Plata, y fuimos a constatar los malos tratos.

MM: *En Primera Plana, en esa época, aparecía Trelew en la tapa por denuncias de malos tratos.*

MM: Había constantes denuncias de malos tratos, nosotros tuvimos una denuncia importante por la gente que teníamos ahí, defendidos, y yo hice la denuncia ante el Juzgado Federal, y el juez dijo bueno, yo voy. Y viajamos con el juez y verificamos ahí que había gente que había sido sometida al sistema de castigos penitenciarios, de aislamiento. Yo creo que era en la dictadura de Lanusse, no estoy muy seguro. Bueno, esa gente salió, mucha gente salió el 25 de mayo del '73. Otros fueron los que se fueron a Chile o a Cuba, los que lograron salir el 22 de agosto del '72.

MM: *¿No hubo un fusilamiento?*

CC: Esto es un episodio muy famoso, el del 22 de agosto. El 22 de agosto fue el intento de fuga de los presos de Trelew, que se consumió a medias. Un grupo importante, los primeros, que llegaron al aeropuerto, lograron subir al avión. Y otros, por una serie de problemas que tuvieron llegaron tarde, cuando el avión se tuvo que ir, porque no podían seguir esperando para salir porque ya estaba abierto que había habido una toma del avión, y que el avión iba a ser reprimido. Si no llegaban hasta el momento, habían acordado, era porque no se habían podido escapar, y en realidad se habían podido escapar, pero tuvieron problemas en el camino, se atrasaron más de lo convenido y se quedaron varados en el Aeropuerto. Entonces tomaron el Aeropuerto, vinieron los periodistas, hubo canales, están las grabaciones, todo, y se acordó la entrega de ellos a la Marina que garantizó la vida de todos ellos, y la integridad física. Pero los llevaron a la base Almirante Zar y a la noche organizaron

un plan fraguado de supuesta fuga. En realidad los mataron: a algunos dentro de las celdas y a otros los hicieron salir al pabellón y los fusilaron en el pabellón, quedaron uno, dos o tres sobrevivientes no más, que contaron todo. Y eso quedó comprobado, fue así, un asesinato a mansalva.

MM: *A veces lo que parece una obviedad hay que contarlo, porque este documental se puede ver en distintos lugares, porque no lo sabe todo el mundo.*

CC: Y es una fecha capital de aquellas épocas, porque fue un típico caso, aunque ya hay antecedentes de la palabra incumplida dada públicamente por parte de las FF.AA. en ese momento, por los dictadores en ese momento. Y es una repetición, por ejemplo, de lo que pasó en el '55 con el General Valle, Cogorno y los fusilados del '55, donde se les dio la palabra de que se iban a respetar sus vidas, que no se iba a aplicar con ellos la ley marcial, por eso se entregaron y los fusilaron. Por eso no se cumplió con la palabra públicamente empeñada, y en este caso fue lo mismo.

MM: *Bueno, retomemos entonces cuando recién llegás a México, cuando decidís dejar de comprar plantas para comprar macetas.*

GG: No, cuando recién llegamos no... eso fue al año.

MM: *¿Al año conservabas la esperanza de regresar pronto?*

GG: Sí, ya me parecía que había pasado mucho tiempo, más tiempo del que pensaba. Nosotros nos fuimos al exilio conservando la fe en las utopías, en nuestra integración a la lucha. Y nuestro proyecto político estaba vivo. Nosotros no considerábamos el exilio una derrota sino simplemente un episodio, un capítulo de un proceso muy largo... y volvíamos. Cuando llegamos, entonces, fuimos a vivir incluso a departamentos amueblados del centro de México. La mayoría vivía en eso y estando todo el tiempo organizando y calculando nuestro retorno, por eso digo que comprábamos flores... Teníamos la

valija lista y no teníamos ningún arraigo, nada. Pasaron los meses y nosotros teníamos que trabajar, porque no teníamos plata. Entonces sí... hubo una integración temprana y rápida porque yo empecé a trabajar enseguida en México.

MM: *¿Como abogado?*

CC: No, yo cuando llegué a México ya conocía a algunos mexicanos, incluso a uno que había estado aquí de agregado cultural, Javier que fue como un hermano para mí, que me dio una mano, sigue siendo un gran amigo mío. Me aconsejó, me dijo mirá acá no te conviene, por tus características, tu personalidad, dedicarte a la profesión de abogado. Vas a tener que hacerlo con un sentido comercial, yo siempre lo tomé como un modo de vida modesto y además siempre puesta al servicio de la cosa política en la que yo estaba. Y en México él me dice vos no estás acostumbrado a ejercer como se ejerce acá la profesión, por qué no trabajás en la Universidad, por qué no hacés docencia... Y me pareció bárbara la idea. Yo ya había hecho docencia en La Plata, universitaria. Me gustó, y como me había metido en la parte de Ciencias Políticas, había empezado la cosa de docencia en la Facultad de Derecho, Derecho Político se llama... se llamaba en esa época en la Facultad de Derecho, lo que era Teoría del Estado y demás, y eso a mí me gustaba mucho y me parecía bien. Entonces hice la Maestría en Ciencias Políticas en México, aunque no la terminé, pero la inicié y llegué casi hasta el final, no la terminé porque me vine... Y eso me sirvió para adentrarme en la Academia mexicana, para ponerme a estudiar, y me transformé en un docente, y viví del trabajo en la Universidad, que en México se podía. Ahora también, se puede vivir nada más que del trabajo en la Universidad, y dedicarse a la Universidad. Y bueno, entonces eso me solucionó mucho, no trabajé nunca de abogado en México, hacía sí asesoramiento en distintos lugares, por ejemplo en la Presidencia, era asistente de un asesor importante del Presidente Luis Echeverría.

MM: *¿Por qué México? Era una opción, por la lengua quizá, pero ¿por qué México y no España, por ejemplo?*

CC: Mirá, yo, cuando vi la perspectiva del exilio, porque yo hice varias veces intentos, mientras estuve preso... porque el gobierno de Isabel dejó libre mucha gente, y a mí, nunca me dejaron en libertad. Incluso en el '74, en Navidad, largaron gente y a mí no me largaron. Yo dije no, la perspectiva de salir mediante la opción la veía muy seria. Y a mí, toda la vida me fascinó México, por su historia, toda la vida. Perú y Bolivia eran países que siempre me atraían desde el punto de vista de la historia política y social, pero México me resultaba atractivo por la Revolución mexicana, por la cultura mexicana, toda la historia. Lo único que no opté de entrada, no decidí de entrada México como primera opción porque era más lejos y yo pensaba volver enseguida. Pero... desde todo punto de vista me encantaba México, siempre. Y además con la posición que tenía México frente al exilio. México, desgraciadamente, ha roto una tradición de, te puedo decir, setenta años de coherencia en materia de exilio, de firmeza, de seriedad, de verdadera protección, cuando hace cosa de unos años, a Gorriarán Merlo prácticamente lo secuestraron en México y después lo trajeron para acá. Más allá de las diferencias políticas que uno pueda tener con Gorriarán Merlo, yo creo que es manifiesto que tanto el gobierno de Menem, como el gobierno mexicano entonces, cometieron una tropelía. México rompió con su tradición de exilio y permitió que se lo detuviera irregularmente a Gorriarán Merlo y lo entregó a los servicios de inteligencia argentinos y lo trajeron para acá en unos días. Cosa que hoy con Cavallo, el represor que está detenido en México de apellido Cavallo, no hace México, no tuvo la misma actitud. Este tipo sigue preso hace cosa de dos años y se le han otorgado todas las garantías procesales. Y a mí parece bien, ¿no?, todas las garantías procesales para que él pueda ejercer su defensa de todas formas antes de darle la extradición a España. Pero llevan muchísimo tiempo

de proceso antes de darle la extradición a España. A Gorriarán Merlo, en horas se lo trajeron para acá, y ahí rompieron la tradición. Pero hasta ese momento, cuando yo llegaba a México, había una tradición de respeto al asilo, y de recibir con afecto y proteger al exiliado, realmente. Yo tengo un agradecimiento profundo, y por eso me duele verdaderamente todo esto, me duele como si fuera un mexicano. Lo critico desde la perspectiva... yo tengo una hija mexicana, pero verdaderamente como un mexicano, porque me parece que perdió México uno de sus grandes orgullos de la política exterior y la política mexicana. Y a nosotros nos recibieron maravillosamente, maravillosamente. El pueblo mexicano, el gobierno de entonces, los gobiernos sucesivos. Fue impresionante, nos dio trabajo, nos dio facilidades, reconocieron nuestro trabajo. El exilio argentino fue muy reconocido, porque fue un exilio que se volcó mucho a la Academia. Y los actores trabajaron en México el tiempo que estuvieron, y los escritores escribieron, y publicaron. Se hizo realmente una vida en la que las profesiones, o las elecciones de cada uno en materia de trabajo, se pudieron plasmar perfectamente, nos dieron todas las oportunidades. Entonces, realmente, no me equivoqué. Aparte, yo digo siempre, en México te puede pasar de todo, menos aburrirte, porque te ofrece tantas posibilidades en todos los aspectos que es algo maravilloso, ¿no? Incluso hoy, yo siento una nostalgia por México irremediable. Yo cuando estoy en México siento nostalgia por Argentina, pero cuando estoy acá siento permanentemente nostalgia por México. Bueno, también hay una cuestión personal, ¿no?, criamos a nuestras hijas en México una parte importante de la infancia. Y eso, cuando uno está en una actividad política muy... los años en que estábamos en la clandestinidad, o semiclandestinidad, en situaciones de mucha presión política, mucha tarea, no tenés el contacto con tus hijos como el que nosotros teníamos en el exilio. El exilio facilitó la relación familiar y la relación con los hijos. Yo tenía una relación muy estrecha con mis hijas en México, y eso me dejó una impronta de mucho afecto también por el país.

MM: *Pasa con algunos hijos de exiliados, que terminan como eligiendo la otra patria que fue. Que yo no sé si tiene que ver con que es mejor México que Argentina, tiene que ver con el vínculo que armaron con los padres y con la crianza. Hubo otra realidad ahí.*

CC: Es buena la observación que hacés, al decir no sé si es mejor. Yo siempre digo que es absolutamente imposible la comparación. Decididamente son distintos México y Argentina, punto. Yo, más que eso, no me atrevo porque las comparaciones son imposibles.

MM: *Para un chico es aquel paraíso familiar, la infancia, cuidado. Como cuando yo recuerdo Formosa, el lugar en donde la familia estaba unida, con papá, siempre, sentado en todos los almuerzos. Y lo mismo le debe haber pasado a tus hijas.*

CC: Sí, yo no puedo vivir en otra parte que no sea en Buenos Aires. No puedo vivir, es decir, puedo vivir en cualquier lado, pero yo quiero vivir en Buenos Aires, donde me siento mejor, soy porteño, me siento porteño, es decir quiero vivir en esta ciudad. Pero si yo tengo que vivir en México, puedo vivir maravillosamente, porque es una ciudad... se quejan, por el smog, por el ruido, por el tránsito, para mí es entrañable. Yo puedo vivir en el DF perfectamente. Si quiero vivir acá es por otras razones, más serias. Yo tengo un proyecto político, estoy trabajando en eso y tengo mis afectos, mis ideas, todo puesto en eso. Entonces en México eso no lo puedo hacer, pero eso no quiere decir que no ame México. Porque a mí México me enseñó muchas cosas, muchas aprendí en México, por ejemplo me enseñó a conocer América Latina, la otra América Latina, la América Latina morena, que acá no se aprende bien, no se conoce bien, y menos en Buenos Aires. Y yo en México aprendí el valor que tiene conocer esas cosas tan importantes y profundas de la cultura latinoamericana, que tienen después un valor tan grande en tu vida. Cuando vos ves que los mexicanos viven pegados a los Estados Unidos, tienen tres mil y pico de kilómetros de frontera y, a pesar de todos los embates de la tecnología y de los intentos conscientes e inconscientes

de penetrarles la cultura, sin embargo esa cultura, su identidad nacional está, y en parte está intocada. Entonces valorás, porque ese mexicano tiene sentido de pertenencia y una identidad, sabe quién es en el mundo y en la vida. Tiene un lugar que a veces aquí a uno se le hace difícil.

MM: *Porque aquí, parte de esa identidad quebrada que tenemos, es que no hay espacio para el nativo. No lo hay.*

CC: Exactamente.

MM: *Bueno, y contame cómo llegás a Carlos [Ulanovsky].*

CC: Bueno, eso fue en los primeros tiempos. Nos conocíamos allá de los primeros grupos, porque éramos muy poquitos. Estábamos viendo qué podíamos hacer, a pesar de que todos teníamos el proyecto de volver, mientras estábamos allá. Porque empezaron a venir opciones de gente que hacía lo mismo que había hecho yo, opciones para salir del país para poder salir en libertad, porque había muchos presos a disposición del Poder Ejecutivo con Isabel. Y funcionaban mucho las tres A, entonces había gente que si bien no estaba presa, se tenía que venir, porque habían salido ya condenados por las tres A y se tenían que ir, y no incumplían además, los mataban a los que amenazaban. Entonces, había mucha gente que salía, se iban a Europa muchos, pero muchos venían a México. Entonces digo bueno, vamos a ver qué hacemos para recibir a los que llegan, y ver también qué podemos hacer para denunciar lo que está pasando allá, que el mundo se entere. Entonces nos empezamos a agrupar, en la casa de uno, en la casa de otro, llamábamos por teléfono, hacíamos comidas, nos reuníamos, que era una forma de paliar la angustia, porque los primeros tiempos son los peores, son los más espantosos, de extrañamiento, de sentirte verdaderamente muy lejos del lugar donde querés estar participando. Todos éramos gente que de alguna forma u otra, en la cultura, en la política, teníamos una lucha y una participación en la vida del país, y entonces nos sentíamos muy mal.

Y ahí los conocíamos a todos. Y con Marta [Merkin], tuvimos mucha afinidad de entrada, nos hicimos amigos.

MM: *¿Y a Manuel [Puig], cómo lo conocés a Manuel?*

CC: Bueno, yo con Manuel tuve una relación de poco tiempo, pocos meses digamos. Lo conocí a través de Carlos [Ulanovsky] y Marta [Merkin]. Y él creo que era amigo de Pedro Orgambide, que es muy amigo mío, pero me parece que la relación con Manuel fue a través de Carlos y Marta, sí. Carlos y Marta tenían una relación con él, entonces en esos encuentros que hacíamos, estábamos todo el tiempo haciendo comidas y encontrándonos a la noche y demás, ahí vino un día Manuel, cuando estaba en México. Y Manuel, con él empezamos a tener una relación muy entrañable, primero porque empezamos a tener charlas políticas, que a mí me capturaban, y me encantaban las charlas políticas con él. Y segundo porque él hacía un cuestionamiento desde una posición que uno podía decir muy inteligente, pero también ingenua en algunas cosas. Por su situación personal, porque no había tenido una participación política activa en la política argentina, nunca, y porque era un intelectual, que se preocupaba por la política, que le preocupaban las situaciones sociales y demás, pero viéndolas siempre desde el observador, y casi desde afuera del país porque estuvo mucho fuera del país, estuvo en Europa, Italia. Y entonces, a mí me interesaba porque era muy serena y muy profunda, muy despojada de intereses partidarios, sino simplemente la actitud humana de una persona interesada y sensible, por dilucidar interrogantes que él tenía, y que teníamos todos, ¿no? A mí me encantaban las charlas con él. Y bueno, ahí empezamos a vernos, y hubo un episodio personal nuestro. Mi hija mayor se nos enfermó en México muy fuerte, tuvimos que internarla, tuvieron que hacer una intervención quirúrgica, después que Anna volvió de Argentina en el frustrado intento de retorno, que volvió muy rápidamente, de un día para otro armó todo y se volvió para México y suspendimos el plan de retorno. El pri-

mer día estaba mal, la nena lloraba, le dolía, tenía fiebre. Tenía una infección pulmonar, un virus. Y la única forma que había era internarla y hacerle una punción, pero una punción significaba a una bebita de un año y algo llevarla al quirófano, con lo cual a nosotros nos produjo una conmoción enorme, a nuestros amigos, a todos, y Manuel ahí estuvo muy con nosotros, venía, estaba muy preocupado, le traía regalitos. A él lo afectó mucho el operativo retorno, primero porque se cuestionaba mucho por qué quería volver, que por qué volvíamos; y segundo que se nos agravó la situación, se produjo toda una conmoción en la vida personal porque los trabajos que teníamos, como dábamos por seguro que volvíamos, ya estaba todo organizado, renunciábamos a los trabajos, levantamos la casa. Yo ya había hablado con los amigos, con Carlos y Marta, y esperaba el llamado telefónico. Ya tenía el pasaje, me faltaba ponerle fecha. Creo que me iba a ir a Brasil, después iba a ir por Paraguay, así que estaba con las valijas preparadas y habíamos levantado todo. Había saludado a todo el mundo, me había despedido de todo el mundo y viene el llamado de Anina con la catástrofe: los allanaron, los metieron presos, un desastre, me tengo que volver. Estaba buscada, así que no hay operativo retorno, no hay nada. Fue para mí, uno de los grandes shock de mi vida, recuerdo pocos como eso. Y bueno, ahí la voy a esperar, no había dónde hospedarse en México en esos días porque vino para fin de año, cuando muchos mexicanos del interior van al DF y los hoteles están llenos de gente y no encontrábamos, no encontrábamos lugar, era una cosa absolutamente loca. Tuvimos que ir al centro de México a un hotel muy caro, de lujo, y alquilar unas habitaciones por unos días porque en el lugar donde vivíamos nos habían prometido de nuevo el departamento amueblado, pero teníamos que esperar unas semanas, y esos días estuvimos en un hotel enorme del centro de México. Un lugar terrible, con ruidos, un lugar donde además cantaban los cantantes más famosos de turno, iban y cantaban ahí. Entonces era una movida de gente con autos, y de espectadores y de todo, y nosotros estábamos con la vuel-

ta frustrada, que teníamos que recuperar nuestros trabajos, y volver a alquilar otro lugar, y de vuelta quedarnos en México. Así que fue muy conmocionante. Y bueno, los amigos se acercaron mucho, realmente estuvieron muy bien con nosotros en ese sentido. Todos los amigos nuestros estuvieron encima, y entre ellos Manuel, que estuvo muy solidario y muy compañero. Entonces eso generó una relación muy íntima en esos tiempos, que fueron unos meses.

MM: *¿Y te acordás algún episodio? El famoso episodio que él cuenta que es... «un día le dije a mi amigo (que serías vos) esperá que voy a sacar y voy a anotar lo que estás diciendo».*

CC: Yo de eso no me acuerdo de una vez en especial. Me acuerdo que él varias veces hacía eso. Yo lo noté, sí, él cuando hablábamos de política, de algunas cosas en las que teníamos diferencias o en las que a él le resultaban particularmente interesantes o importantes, aun sin decirme nada, yo lo veía que escribía y anotaba. Yo ya sabía que anotaba cosas para no olvidarse, ¿no? Sobre las que llegábamos a alguna conclusión o no llegábamos a ninguna conclusión. Él anotaba, ¿qué anotaría? sabe Dios, pero anotaba, sí...

MM: *¿Y recordás específicamente sobre peronismo?*

CC: Sí, yo recuerdo que había algunas cosas que para él eran... él no estaba de acuerdo con la lucha armada, o por lo menos la veía muy crítico. No la veía como camino factible, posible, tenía dudas. Después, no estaba de acuerdo con el peronismo. No veía que por la vía del peronismo.... No porque tuviera posiciones estructuradas, era una persona de razonamientos lógicos, entonces decía una cosa que le pasaba también a los mexicanos, me acuerdo que con Puiggrós nos reíamos, a veces nos juntábamos y nos reíamos porque tenían razón, porque nos decían: ¿Qué hacen ustedes aquí, perseguidos por el gobierno de Isabel Martínez de Perón, y dicen que Perón es lo más grande que hay en la Argentina? ¿Me pueden explicar cómo están ustedes aquí exiliados? Y nosotros te imaginás,

que tal vez en seis reuniones de dos horas cada una podíamos llegar a un acercamiento a una respuesta bastante débil. La verdad es que era más complicado eso que... bueno. Manuel tenía eso también, ¿cómo puede ser que seas peronista?, si vos tenés esos pensamientos que tenés sobre el socialismo, la justicia social, la libertad, la democracia, la libertad en la cultura, cómo podés estar en el peronismo, mirá lo que es el peronismo: mirá el desastre, era López Rega, prácticamente las tres A ¿Cómo hacés para conciliar en tu cabeza, me decía, teóricamente, todas esas cosas que son rotundas realidades con ideas que te permitan superar esa realidad tan negativa con la identidad peronista, y decir, bueno, a pesar de eso se puede ser peronista? Eso a él lo preocupaba y me parecía muy natural, y a mí me encantaba eso, por eso tuvimos una amistad corta pero intensa en ese sentido, nada más que en esa área, porque después no compartimos otras cosas. Después yo, cuando volvió Anina para allá a instalarnos definitivamente, en el '75, al poco tiempo lo dejé de ver, porque se fue él de México, él se fue a Estados Unidos. Teníamos sí, algún contacto por amigos y siempre nos mandábamos saludos. Y yo siempre, hasta que murió en Cuernavaca, siempre tuve noticias de él y le mandaba noticias con amigos comunes y demás.

MM: *¿Leíste el libro?*

CC: Sí, por supuesto.

MM: *¿Y qué sentiste ahí? ¿Sentiste una identificación con eso?*

CC: Sí, claro, sí. Por supuesto que es una adaptación de la problemática de la realidad de una persona a un personaje, ¿no? Pero sí... sí.

MM: *Tu personaje le sirvió para dos libros: para El beso y para Pubis.*

CC: Sí, sí, claro. En *El beso* yo lo que vi, y me impactó mucho, lo que a mí me pareció... esto me hubiera gustado tanto que

viviera Manuel para desmentirme si no es así, lo que me impactó es que en el homosexual pone Manuel, en Molina, pone mucho de las ideas, de esos cuestionamientos, esas ideas que expone con tanta claridad y tanta ductilidad Molina, frente al militante más estructurado pero rígido, que de pronto hay cosas que... parece que tiene explicación para todo, como éramos nosotros en esa época, que teníamos explicación para todo desgraciadamente, y Manuel me parece que era de esas personas que no tenían explicación para todo, que se cuestionaban más las cosas, que tenían un poco más de ductilidad frente a la problemática en general, y por lo tanto era más inteligente su actitud, porque era una actitud de ¿seguro? nada. De seguro no hay nada en estas cosas, de política, de filosofía, de filosofía política. Podemos hacer acercamientos, pero pretender estar seguros... Y nosotros tuvimos esa soberbia intelectual, en esa época, de creernos que teníamos respuesta para cosas que después la Historia nos demostró que estábamos muy lejos. Y yo creo que él zafó de todo eso, porque él era más... Alguno me podrá decir bueno, pero lo que pasa es que él no era un activista, un militante. Uno está todo el día teniendo que encontrar caminos y resolver situaciones, está bien, puede ser. Pero él cuestionaba, era muy inteligente. Y eso lo veo en Molina, un cuestionador muy inteligente, y muy valiente, Molina. Y también lo veo en Manuel, que era un tipo muy valiente, porque nunca tuvo ningún reparo en decir lo que pensaba y en escribir lo que fuere y decir lo que fuere, y su obra revela todo el nivel de cuestionamiento profundo que hace a la explotación del hombre por el hombre, que era fundamental, a la falta de libertad en el ser humano, a la falta de solidaridad. Es decir, cosas que para nosotros eran fundamentales en esa época, temas que eran fundamentales, y que los desarrolla con absoluta valentía.

Y en el otro, en *Pubis Angelical*, yo veo que hay un planteamiento más relacionado con cosas concretas, y más relacionado con el tema del peronismo, de la identidad peronista, de la

lucha armada, es decir con cuestionamientos que el personaje de Graciela Borges le hace al abogado, ahí, un poco más ahí me recuerda estas cosas que discutíamos y que Manuel anotaba.

MM: *Hay una similitud también con la situación de tu hija ahí en el hospital.*

CC: Sí, yo creo también que hay una cierta similitud, porque él venía mucho al Hospital a ver a la nena. Venía y le traía regalos, le traía cositas, bombones, siempre buscando de alegrarla.

MM: *Y sentiste una identificación ahí...*

CC: Sí, sobre todo con una imaginación tan prolífica como la de él, adaptó la situación, pero el escenario del Hospital está.

MM: *¿Cómo te sentiste encarnado en Alcón?*

CC: Alcón... es más buen mozo que yo. Pero yo soy mejor actor (risas).

MM: *Qué fuerte eso, ¿no?*

CC: Sí... sí. A mí me impactó mucho, y me sigue impactando, que a Manuel nuestras charlas y nuestras discusiones le hubieran parecido importantes. Porque sabés que pasa, a mí eso me sirvió mucho, rescatarlo, porque discutíamos tanto todo el día, estábamos todo el día discutiendo tanto con distintas personas, hemos escrito documentos, estábamos todo el tiempo en la deliberación y en la discusión, incluso con los amigos y con los familiares, que uno no tomaba conciencia verdaderamente, hasta que me di cuenta de cosas como esa, de lo importante que fue toda esa época en ese sentido. En el sentido de la tremenda discusión, deliberación y búsqueda de ideas, de organizar un sistema de ideas, que tuvimos todos en esa generación, en ese momento. Y de pronto, impactar tanto en otra persona, por eso yo lo admiro tanto y lo respeto, por esa sensibilidad que tenía. Él estaba reconocido como autor, era muy reconocido como autor, no necesitaba para nada meterse en esta pro-

blemática para ser famoso, él era reconocido, ya era famoso, él vendía muy bien, tenía varios países donde podía vivir, no sólo la Argentina, y él sin embargo metido con la problemática argentina. Es decir que su generosidad era la misma que, algunos me podrán decir había gente que daba la vida en ese momento, pero él, Manuel, no hizo esa elección militante de entrada, él de entrada hizo una elección con el cine, primero de todo, y después se volcó a la literatura, pero siempre fue por el lado de la cultura, del arte, y de pronto era una persona tan preocupada, tan humilde, porque cuando un humilde militante y abogado del montón, como era yo, un abogado del montón que se pone a discutir con él y él escuchaba con una atención, y cómo le impactó todo lo que nosotros discutimos, cosas que sacamos.

MM: *Vos sabés que hay un grupo, que dirige Amícola, que es un estudioso y un ensayista, que está con la familia Puig desde que Manuel murió. Y ellos están trabajando con los manuscritos. El otro día, Graciela Goldchluk me comentaba que Pozzi aparece en los manuscritos como Calcagno o como Santander, ¿vos te acordás de algún Santander?*

CC: No, por esa época no, Había muchos pero yo no me acuerdo de ningún Santander. A mí me parece que va por otro lado, que él imaginó el nombre de la ficción Santander, y después lo cambió.

MM: *¿Y vos te acordás de alguna Paula Weisman, una psicóloga? Que psicoanalizaba guerrilleros, decían que psicoanalizaba guerrilleros, y que después estuvo muy amenazada también.*

CC: No me acuerdo pero mi mujer es psicóloga, la puede conocer. Ani... ¿podés venir un momentito?

MM: *¿Tu mujer se llama Ana?*

CC: Se llama Ana María [Collado], sí.

MM: *Ana... Ana y Pozzi. Ana, ¿vos te acordás de Paula Weissman?*

CC: *¿De nuestra época, de los setenta? No, la verdad no...*

MM: *Porque el que me cuenta esto es José Amicola, un profesor que da conferencias en Alemania. El dice que Manuel empieza con Freud y después se mete de lleno en Lacan, a través de Paula Weissman.*

Anina: No, la verdad que no me acuerdo...

MM: *¿Y Masotta?*

Anina: Bueno, Masotta es un precursor de las corrientes más filosóficas, más lacanianas, dentro del psicoanálisis. Formó una corriente que es muy muy importante. La posición de Lacan es una posición filosófica. Es una mirada del psicoanálisis desde una perspectiva filosófica, que tiene sus consecuencias en el psicoanálisis como práctica, pero que fundamentalmente tiene sus consecuencias en el psicoanálisis como teoría, como teoría del ser humano, como teoría de sus características. Pero Paula Weissman...

MM: *Parece que ella terminó mal... terminó amenazada por la triple A también. No queda claro cómo terminó, pero parece que era portadora de muchos datos.*

Anina: Los psicólogos, en la época de los setenta estaban muy comprometidos con toda la resistencia, con toda la lucha, y atendían a la mayor parte del movimiento estudiantil, del movimiento intelectual, de las clases medias que eran protagonistas en la época de los setenta. El psicoanálisis era una práctica, no voy a decir común, porque sería un exceso, pero sí una práctica bastante desarrollada. Entonces, los que teníamos consultorio nutríamos el consultorio de gente comprometida, y en nuestras libretas, que eran muy buscadas, nuestras agendas de pacientes, pasaron muchísimas personas comprometidas, hasta ser participantes activos en la lucha armada, que eran nuestros pacientes. Más allá del compromiso político que podía tener el psicólogo, en ese momento era un profesional.

MM: *Ahora, el nombre Pozzi, ¿sabés de dónde viene? Es el nombre del dueño del Cine Español donde Manuel vio su primera película a los cinco años.*

Anina: Lo que pasa es que cuando se escribe una novela, se inventan los personajes, en ese momento el escritor que está escribiendo es realmente un creador, en el sentido de dar vida. Entonces crea esos personajes, ¿de dónde los va a sacar? los saca de sus vivencias, de sus historias. Entonces al ponerle un nombre, un apellido a un personaje, en ese apellido busca sus propias historias que deben ser tremendamente complejas para nosotros, pero para él en ese momento, haberle puesto Pozzi, por ejemplo, es porque era una persona muy querida por él.

MM: *Volviendo a los lugares de exilio, ¿por qué muchos eligieron Suecia?*

CC: Bueno, lo de Suecia es otra historia. Los que fueron a Suecia fueron por dos razones. Una: porque era un lugar donde el gobierno militar te daba la opción, es decir, a los presos. A los presos que el gobierno militar les concedía la posibilidad de salir del país. Digo concedía porque un gobierno constitucional no te concede, es decir, te lo tiene que dar, porque un gobierno democrático, si hay estado de sitio, está obligado el gobierno a darte la opción: o te deja en libertad o te deja optar. Pero el gobierno militar suspendió el derecho de opción. Es decir, ni te dejaba en libertad en la Argentina ni te dejaba ejercer el derecho constitucional de optar, que está expresamente en la Constitución que dice que o te dejan en libertad en tu país o si te va a seguir reteniendo el Poder Ejecutivo te tiene que dejar optar por irte del país. Pero había casos, cuando empezó a aflojar y empezó a largar gente... bueno, Suecia es lejos y además les exigía que tuvieran algún trabajo previo ofrecido, entonces los dejaban ir. Y la mayoría fue de gente que salió por las fronteras, la otra gente me refiero, la otra corriente de gente que fue a Suecia, estos que estuvieron presos o los que fueron sin estar presos, estaban clandestinos acá o perseguidos, ¿qué hacían? salían se iban a Brasil con la cédula de

identidad, llegaban a Brasil o a Uruguay, pero la mayoría se iban a Brasil, con la cédula de identidad, pero sin pasaporte, no podían tramitar pasaporte o si tramitaban pasaporte, lo que les pasó a muchos, los mataban; los agarraban y los desaparecían. Y cuando llegaban a Brasil, de Brasil no podían salir para ningún lado, porque no tenían pasaporte. Entonces ¿qué pasaba? se tenían que quedar ahí pero en Brasil había una dictadura militar, y además los iban a buscar a Brasil los militares argentinos, y ese periplo después se concretó en algunos casos. Entonces había una institución, un organismo de las Naciones Unidas, un Programa de las Naciones Unidas para los refugiados que les otorgaba un pasaporte para viajar exclusivamente un pasaporte reconocido por el gobierno brasileño para viajar exclusivamente desde Brasil a un destino, no para andar por donde quisieran, a un destino concreto, y Suecia daba, tenía una política de asilo muy generosa, y daba cuotas de exiliados, y entonces esta gente iba a esa oficina, se anotaba como refugiado, le daban el pasaporte y se iba a Suecia, a Holanda, a países que les otorgaban asilo. Y que eran más seguros que Brasil, a pesar de que no se hablaba el idioma.

MM: *Vos sabés que estuve en la hemeroteca buscando en Primera Plana titulares para filmar, y encuentro un titular que dice LO QUE SE VIENE DEL PERONISMO, y está una fila impresionante, está el Topo, Claudia Bello... ¿Vos no estabas ahí?*

CC: No, porque yo no soy de la Juventud, eso era de la Juventud. Ya en esa época, que fue el '84 creo, ya no estaba en condiciones de ser Juventud.

MM: *Pero vos no sos mucho más grande que el Topo.*

CC: Sí.

MM: *Ah, pero te hizo mucho bien México entonces...*

CC: ...

MM: ¿Che... la conociste a Silvia Rudni?

CC: Sí.

MM: *Silvia sería el modelo de Ana.*

CC: Claro. No sólo la conocí, sino que tuvimos con Anina participación directa y activa en todo el proceso de la enfermedad de ella hasta el final, y la muerte de ella. Porque ella llega a México en pareja con Jorge Berneti, periodista, y Carlos Ulanovsky era muy amigo. Entonces nosotros estábamos con Carlos, y Carlos nos presenta, y Silvia venía de Cuba, había estado en Cuba. Entonces nos hicimos muy amigos, teníamos mucha relación y discutíamos mucho de política y de todo, y enseguida nomás que llegó, al poco tiempo que llegaron Silvia se enferma. Pero esa enfermedad extraña que era un dolor de cabeza... y un dolor de cabeza, y un dolor de cabeza. Y empezamos a llevarla aquí y allá, y a buscar médicos, y otro médico, y conozco un médico así y conozco un homeópata. Y nada. Hasta que se empezó a poner un poco más densa la cosa porque ya ella estaba adelgazando, empezó a tener otros síntomas que ahora no me acuerdo, pero que eran de una enfermedad muy seria, pero los médicos no sabían qué hacer. Entonces se la internó, y murió. Pero nunca tuve bien claro, creo que era meningitis, pero a mí siempre me quedaron dudas de algún otro virus, o de otra cosa. Siempre me quedó la duda si los médicos dijeron meningitis porque... Porque una meningitis, se puede morir una persona pero si se la agarra, me parece a mí, avanzado el proceso de la enfermedad. Pero me acuerdo que Silvia empezó con un simple dolor de cabeza de geniol, ¿viste? Pero no fue una cosa así que empezó y no le dio bolilla, no le dio bolilla y un día se le declaró mal, y se murió. Cuando empezó con los dolores de cabeza empezó con los médicos... y no hubo caso. No sé si fue mala praxis, o qué pudo haber sido no sé. Aunque la medicina en México es muy buena, excelente.

MM: *Excelente...*

CC: Muy buena, entonces no sé qué pudo haber pasado. Sí, estuvimos con ellos hasta el último momento, incluso hasta el trámite, tengo un recuerdo muy difuso, había un pedido por el tema de traer el cadáver para acá. El padre de Silvia recibió el cadáver.

MM: *¿Y Silvia tenía ese perfil de mujer...? Hay una cuestión en relación al personaje de Ana en Pubis. Ana es muy ingenua, y hay una cuestión de su femineidad que aparentemente no está resuelta, está buscando. Dentro de la misma ingenuidad que tenía Manuel en las preguntas que hacía con respecto al peronismo es la misma ingenuidad que tenía Ana con respecto a esto, a su femineidad. ¿La conocías de esa manera también?*

CC: No, yo te digo la verdad, la conocí más durante los meses que estuvo en México. Yo no la conocía de antes, la conocí allá. La vi más atravesada por la problemática política, ideológica y todo eso. A mí me pareció que era una mujer que militaba como todos nosotros, muy abarcada toda su vida por la cuestión política en Argentina, por la lucha y por todo eso, ¿no? No le vi que se haya cuestionado, no me quedó la impronta de todo eso.

MM: *La madre me decía, Olga es la madre de Silvia, que ella tenía pánico de no volver. Que ella supone que su enfermedad pasaba por ahí, que hizo eso. Además es muy fuerte el término que empleás vos que ella estaba atravesada por la actividad política.*

CC: Sí. Y a lo mejor es compatible con eso que dice la madre. Porque todos estábamos muy atravesados por la política y eso es lo que nos daba, me parece a mí, la carga enorme que tuvimos con el deseo incontenible de volver. Yo creo que cuando asumí que no podía volver. Cuando me llegaban las noticias de la derrota, de detenciones, del golpe militar, yo creo que fue uno de los golpes más duros que sufrí en la vida, como cuando se te muere un ser querido, se te muere prematura-

mente, yo sufrí una cosa así. Los golpes, si no matan, dicen que te hacen bien. Y no nos mató ese golpe, pero claro que nos hizo muy bien, porque así pudimos vivir en México, conocer México. Hoy puedo decir que conozco América Latina, que tengo otra relación con América, con América Latina, con México, que tengo otra nación, otra patria. Porque para mí otra patria es México.

MM: *¿Vos qué hacés acá?*

CC: Acá estoy trabajando políticamente en el ARI, en una agrupación adentro del ARI, y estoy trabajando con mi profesión, de abogado, pero de una forma muy particular. Yo no trabajo con el estudio recibiendo gente tradicional. Estoy con algunos asuntos que tengo míos y otros que me han dado algunos colegas más hacia las cosas de las demandas, la parte jurídica, inclusive la materia jurídica que está en problema en el juicio, que está muy dura, muy difícil.

MM: *¿Pero seguís con la militancia?*

CC: Sí, la mayor parte del tiempo la tengo absorbida por eso. Y también el trabajo profesional, porque de algo hay que vivir, ¿no?

MM: *¿Y Ana trabaja?*

CC: Ana es psicóloga. Básicamente su actividad es en la Universidad. Tenía consultorio, pero se puso a estudiar algunos temas y ahora hace un tiempo que dejó la práctica de consultorio, porque realmente era una cosa de muchísimo trabajo, muchísima dedicación y económicamente no redituaba.

MM: *Todos te decían cuando puedo te pago.*

Anina: El sector en donde uno atiende es un sector que ya no puede. Y entonces pasa a ser, lo que es una cuestión fundamental que es la presión sobre su vida, pasa a ser un lujo que no puede tener.

MM: *¿Sabés qué es lo que me pegó de lo que me contaron? Cuando a tu hija la punzan, porque a Ana la punzan...*

Anina: Claro porque es en el momento en que él está haciendo una novela, es que Nati está con este problema... ¿le contaste que él se fue hasta el hospital? Estábamos todos muy preocupados.

CC: Claro, Manuel estuvo con nosotros en esos momentos, porque fue uno de esos momentos muy dramáticos y muy terribles. Porque la nena estaba muy hablada y muy preparada para ir al quirófano, pero cuando llegó la hora de entrar... estábamos todos los amigos, todos, y ella gritaba de ahí adentro «mami... mami...»

Anina: «Mami vení...» decía. Y entonces se reían el pediatra y los enfermeros y todos los que estaban ahí, porque ella decía «vení», no era «mami ven». Estaba recién llegada y empezaba recién a hablar y decía «mami vení... mami vení...». Y se escuchaba que lloraba «mami vení» y los médicos que decían «qué vacilada» que es una forma de decir «qué graciosa».

CC: Y... nosotros estábamos todos muertos.

MM: *Qué desesperación.*

CC: Sí, estábamos todos llorando...

Anina: Fue bravísimo.

MM: *¿Y esa amiga mexicana que aparece en la novela, Beatriz? ¿Ustedes pueden identificarla, se acuerdan de alguien?*

CC: De la amiga mexicana me acuerdo, porque ayuda mucho en la novela, y está. Pero no sé de quién se pueda tratar en México. No sé si era alguna amiga de él o alguna amiga de alguno de nosotros. Si supiéramos el nombre, por ahí está en alguna servilleta.

MM: *Está todo, por eso era Calcagno o era Santander.*

CC: No, Santander no.

MM: *Está todo, todos los nombres y los cruces que hacía. Porque era un tipo muy gracioso.*

Anina: Y con mucha sensibilidad.

CC: Muy sensible y muy inteligente.

Anina: Con la capacidad de expresarlo con palabras. Porque es tan difícil lo que se siente decirlo con palabras. Y esa capacidad que él tiene con las palabras más sencillas, y armar las situaciones y poner en palabras los sentimientos. Tenía una gran intuición, para mí, psicoanalítica. Explicar los sentimientos no por aquello que se expresa así por la emoción, sino por una cosa mucho más fina, que eso es lo que caracteriza me parece a Puig. A pesar de que son situaciones me parece, la de Boquitas, que es un romance de pueblo, una cosa tan sencilla adonde no existen tantos dramatismos ni vericuetos ni cosas complicadas. Esa sencillez es tan compleja porque son los sentimientos, no las emociones.

CC: Pero además de tener una sensibilidad era, como te digo, muy inteligente. Porque yo me acuerdo, una persona con cuestionamientos sobre la política argentina, sobre el peronismo, sobre la lucha armada, como los que hacía él que eran, como te digo, inteligentes pero ingenuos. Me parece que eran planteos muy despojados, muy primarios, sin embargo eran muy profundos. Y también a mí lo que me impresionó es que todo lo que yo argumentaba: por qué sí el peronismo, muchas cosas él las aceptaba, no porque yo lo convenciera, sino que aceptaba el punto de vista y analizaba desde ese punto de vista. Y yo después creo que tanto en la novela como en la película hay un mensaje como de que él estaba de acuerdo con algunas de esas cosas. Por el tratamiento que les dio a los personajes, me parece que le parecía por lo menos racional que intentáramos que un movimiento por lo menos nacional y popular que contenía todo, que era lo que yo le decía, que contiene todo, derecha, izquierda, centro, contiene la realidad argentina, que nosotros intentáramos tomar de lo bueno de todo eso, y a partir de lo bueno avanzar por sobre lo malo, y hacer crecer toda una opción nueva, democrática, progresista, solidaria, con justicia

social. Porque esos componentes están en el peronismo. Entonces yo le daba a él y a mucha gente en esa época, yo le daba el ejemplo: estaba en el peronismo la derecha, la burocracia sindical, estaba la triple A, porque la triple A también estaba en el peronismo, estaba López Rega, estaba Isabel. Pero en el peronismo están Puiggrós, estaba Scalabrini Ortiz, Jauretche, estaba Cook, Evita, la juventud que se identifica con eso, con todos ellos, está toda esa potencialidad. Entonces eso un poco más que el peronismo, es con esa identidad de la Argentina que se enfrenta: los que quieren seguir con la opresión, con la tiranía, con la explotación, y los que queremos la democracia, la justicia social, enfrentados. En definitiva un enfrentamiento que supera al peronismo, es una identidad, una camiseta que tenemos todos puesta, los que somos... los que éramos peronistas en ese momento, pero que en realidad es el alma nacional. Y yo creo que los personajes lo expresan eso, que es como que le pareció que era por lo menos serio el planteo. Por lo menos tenía seriedad. Me impresiona mucho que una persona que no viene de la política para nada, que hubiera tenido lo que a mí me parece mucha sensibilidad política. Y eso me parece que es de una persona muy inteligente, que no tiene la práctica, que la práctica es tan importante para mí, y sin la práctica, a pesar de todo, pudo comprender algunas cosas que son muy difíciles de comprender para otros. Tan difíciles de comprender y aceptar.

MM: *Este quilombo argentino. Me pega mucho eso... y lo que dijiste de los nativos en México, lo que te enseñó eso con Latinoamérica, es muy fuerte. Que somos un país que nos falta identidad porque no conservamos nada de lo nativo. Entonces largamos de matar todo eso. Yo pienso en lo que me estaban contando de la Campaña al desierto, en un lugar como General Villegas, que se llamaba «Tres arbolitos» y le ponen General Villegas, le ponen el nombre de un genocida. Y de ahí sale Manuel, con la ingenuidad de los Tres arbolitos, a... General Villegas.*

Anina: La importancia de la raíz. En la medida en que somos todo aluvional, nos falta la raíz. En México, uno que ha vivido

en ese país que es milenario, a mí me llamaba la atención, de los compañeros de trabajo, los amigos que después de tanto tiempo tuve en México, cosas que tenían ellos de vivir en su país, que uno no lo tenía. Por ejemplo que había cementerios donde tenían sus padres, sus abuelos, sus bisabuelos, sus tatarabuelos, estaban todos. Porque el cementerio tiene una razón muy importante de ser, porque son sus antepasados. Nosotros si tenemos abuelos nos damos como dichosos. Ya bisabuelos, tatarabuelos, y ahí siguiendo... no están acá. Imagínate solamente un país en donde vos sabés dónde tenés tus abuelos, tus bisabuelos, tus tatarabuelos... están, son parte de esa historia. Yo creo que tu identidad va a tener que ser distinta a la que tenemos nosotros. Y ahí entonces te da, aunque después tengas posiciones nacionales o no nacionales, no estamos hablando de las posiciones políticas, sino de un sentimiento, la sensación que se tiene, que te la da la vivencia concreta de pertenencia.

ENTREVISTA A MANUEL PUIG, PARA *NOVEDADES*,

MÉXICO DF 19, 20 Y 24 DE OCTUBRE DE 1974

por *Elena Poniatowska*

I Parte: Sábado 19 de octubre de 1974

Hace cinco años Manuel Puig no era famoso. Ahora es una celebridad. Su novela *La traición de Rita Hayworth* le dio un éxito inmediato y creó escuela, a tal grado que las novelas que ahora llegan a los concursos nacionales e internacionales llevan títulos que emulan al autor argentino: *El secuestro de Sofía Loren*, *El día que mataron a Brigitte Bardot*, etcétera. A pesar de la fama, a pesar que de ahora lo invitan a asistir a *simposium* a Toronto, Pittsburgh, Washington, a encuentros internacionales de escritores como aquél que organizó con un gran éxito Manuel Durán en la Universidad de Nueva Inglaterra, Canadá, cerca de Detroit, al que asistieron Vicente Leñero, José Emilio Pacheco, Tito Monterroso, Arturo Azuela,

Salvador Elizondo, Ana María Barrenechea, Bryce Echeñique y otros muchos latinoamericanos de primera, Manuel Puig sigue siendo un hombre risueño, accesible, tierno y un tanto inseguro. Se ha sacado premios y más premios y el reconocimiento internacional no se ha hecho esperar; por eso quisimos preguntarle acerca de los premios:

Elena Poniatowska: *¿Estás contento con tus premios del Festival de San Sebastián? Cuéntanos algo de ello...*

Manuel Puig: Sí, por un lado mucho, y por otro no, bueno, ya te contaré. Estoy contento porque es la primera vez que recibo un premio. Nunca tuve un premio literario. Y en cambio me premian por este guión que hice en tres semanas. Pero esa no es la queja.

EP: *¿Cuáles fueron los premios exactamente?*

MP: La película argentina *Boquitas Pintadas* basada en mi novela, tuvo el premio especial del jurado. A mí personalmente me dieron el premio «Pluma de Oro» de la Asociación de Escritores de San Sebastián, al mejor guión, y además tuve un premio del Centro de Escritores Cinematográficos de España.

EP: *¿Qué es eso de «un premio»? ¿No tiene nombre?*

MP: No sé, yo te repito lo que he visto en los cables aparecidos en los periódicos españoles. Te transcribo: «esta última distinción le fue conferida por la precisión en la pintura de una crítica sentimental provinciana de los años '40, a través de un lenguaje cinematográfico que hace posible la coexistencia de la descripción y la crítica». No sé más nada.

EP: *Hace un momento hablaste de queja ¿por qué?*

MP: Sí, sí, aquí vienen las quejas. Me habría gustado recibir un telefonema del productor contándome algo más. Tampoco fui invitado a tomar parte de la delegación argentina al festival. Por lo tanto me siento muy aislado, o mejor dicho marginado del grupo que produjo el éxito.

EP: *Y ¿qué piensas de la película?*

MP: No la he visto. Yo salí de Argentina en septiembre de '73, al día siguiente de entregar el guión. Es posible que la película venga a la Reseña que se hace aquí en noviembre, ha sido invitada. Tengo una curiosidad monstruosa por verla. Te cuento; yo no creía en las posibilidades cinematográficas de la novela. A pocos meses de publicarse, en marzo de '70, el director Leopoldo Torre Nilsson me habló de hacerla. Yo traté de desalentarlo, me parecía que el atractivo de la novela era puramente literario, y que en cine de eso no iba a quedar nada. Te explico: en *Boquitas pintadas* se cuentan las alternativas de vidas muy chatas de clase media, que carecen de intriga y de suspenso pero que están presentadas no linealmente, sino mediante una estructura literaria muy complicada, con idas y venidas en el tiempo, tratando de poner a esas vidas en una perspectiva diferente, crítica. Todo eso le dije a Torre Nilsson, agregándole que me sería infernal desmontar esa estructura y pensarle otra, cinematográfica. Además yo estaba harto de trabajar sobre *Boquitas*, en ese año estaba colaborando en la traducción al italiano, francés e inglés, que eran adaptaciones más que traducciones, por la cantidad de localismos que había que aclarar.

EP: *¿Qué contestó Torre Nilsson?*

MP: Quedamos en que él lo pensaría. Yo prometí a mi vez pensarle un guión original, si no se me ocurría otra solución para *Boquitas pintadas*. Pero yo estaba absorbido por *The Buenos Aires Affair*, mi tercera novela, que fue la que más trabajo me dio; me llevó cuatro años. Al terminar, ya estaban amarillos los primeros borradores. Habían pasado dos años de nuestra última conversación cuando me reencontré con Torre Nilsson. Me dijo que había pensado mucho el asunto y que justamente lo que más le excitaba de *Boquitas* era la estructura aparentemente literaria, que en el fondo era cinematográfica. Y que lo que quería era trasladarla tal cual. Él, entretanto había filmado *Los siete locos* de Roberto Arlt, una novela argen-

tina de los años '30, muy complicada. La vi y me gustó mucho el trabajo de dirección, Nilsson había logrado lo más difícil, captar el clima de Arlt. Le propuse presentarle un esqueleto del guión, que no iba a ser más que un resumen de la novela quitándole lo que nos llevaría a una duración de más allá de los 120 minutos. Visto el esqueleto me hizo algunos reparos menores, los acepté. En tres semanas escribí el guión. Lo leyó e hizo otros reparos menores, también justos. Y ahí terminó mi trabajo. Tuve que viajar a Milán y Nueva York para revisar traducciones de mis obras, y con esa excusa me alejé de la filmación. Creo que una película es de su director, si yo hubiese estado allí no habría resistido la tentación de entrometerme hasta en los menores detalles.

EP: *¿Piensas seguir escribiendo para el cine?*

MP: Creo que sí. Para mí es un descanso. Mientras que una novela me lleva un promedio de tres años, durante los cuales los personajes me acompañan y obsesionan, me enferman, un guión de cine puede ser resuelto en pocos meses. Para mí un guión no es más que un bosquejo, un plan de trabajo que después el director realiza. Tengo dos ideas actualmente, con las que estoy jugando, digamos, mientras escribo mi cuarta novela.

EP: *Sé que estás viendo mucho cine mexicano de años '30 y '40, en plan de estudio, ¿qué estudio exactamente?*

EP: En esta novela nueva hay un personaje apasionado por los boleros, por el cine más popular, filmes de terror y folletines románticos, y por otras expresiones del digamos «mal gusto», ya que en mis preferencias conviven Wagner con José Alfredo Jiménez, Mozart con Gonzalo Curiel, Lotte Lehmann con Gardel, von Stroheim con Orol, Garbo con Ninán Sevilla, T. S. Elliot con Agustín Lara. Además ese fenómeno del «mal gusto» lo veo como inherente a nuestra condición de latinoamericanos, de subdesarrollados, pero... atención, detrás de todo eso intuyo una estética nueva, de una fuerza poética arrolladora. Vuelvo a la novela; como te contaba, hay un personaje

—digamos— «Kitsch», que en un momento hace una larga referencia a una película mexicana de cabareteras, de aquellas de fines de los '40. Y para documentarme busqué películas de la época. Empecé por ahí, viendo eso, pero ahora me entusiasmé y quiero cubrir todo lo posible. De todos los géneros. He visto muchos Oroles, «Indios», Brachos, me faltan Gavaltones, Galindos Rodríguez, es de nunca terminar. Muchos Marías (a quien a veces siento autora absoluta de sus películas), Del Ríos, Negretes e Infantes. Y Ninones. Para nombrar algunos. Ya he visto unas sesenta películas.

EP: *¿Dónde ves todo eso?*

MP: Algo en la televisión en casa y mucho por la gentileza de Manuel Barbachano, de Televisa, del Canal 13, del museo de Antropología. Y ahora empiezo a ver material en la dirección de Cinematografía, en Películas Mexicanas. La gente ha sido muy generosa conmigo. En México me han tratado maravillosamente.

EP: *Pero ¿cómo escoges las películas que quieres ver? ¿Cómo sabes de ellas?*

MP: Me guío por los libros de Cine Mexicano de Emilio García Riera, que me proporciona todos los datos imaginables. Que yo sepa no hay en ningún país occidental algo semejante. La obra de García Riera es una obra fabulosa...

(En efecto, todas las tardes de su vida, desde que tiene ocho años, Manuel Puig se ha encerrado a ver películas. De pequeño iba con su mamá al cinematógrafo, a ver todas las películas que se daban en el único cine. Ahora de grande, el cine antecede a todo, a cualquier reunión con amigos, a cualquier evento social, a cualquier evento cultural. Su vida es el cine y nadie más sabe de cine, en realidad, que Manuel Puig).

Continuará...

II Parte: 23 de octubre de 1974

Después de una entrevista efectuada hace un par de años al escritor argentino Manuel Puig en casa de Beatriz Baz, recibí dos libros provenientes de América Latina; unos de ellos de Severo Sarduy; ambos me los enviaba Manuel Puig, el hecho me llamó la atención, primero por la gentileza de Manuel al recordarme y segundo porque los escritores latinoamericanos no suelen enviar libros de otros autores, apenas si logran hacer llegar los suyos. En aquella ocasión Manuel Puig sólo habló de cine, y ahora que permanece entre nosotros se dedica a ver cine ya que Rodolfo Echeverría interesado en su gran talento le ha abierto las puertas de la Dirección de Cinematografía para que vea todas las películas mexicanas que se le vengán en gana, así como Barbachano, Televisa, el Museo de Antropología, el Canal 13, etcétera... Cuando le pregunté a Manuel Puig por qué veía películas mexicanas con un poseído, respondió: «Porque encuentro en ellas una nueva estética». Por eso ahora le pregunto:

EP: *Explícame Manuel, algo más de esa nueva estética a que aludes...*

MP: Muy complicado. Creo que los latinoamericanos, como países jóvenes, han crecido a la sombra de dos grandes culturas, la europea y en este siglo la norteamericana (Hollywood y el jazz-rock). Eso ha dado lugar en nosotros a toda una tendencia imitativa. Los modelos son ajenos, irreales. Todo intento de emulación fracasa porque las motivaciones son falsas (todas menos una, ya te la nombraré) y los medios materiales son precarios. El resultado es la cursilería, el vano afán de sofisticación y madurez en vez de la auténtica expresión de nuestro «subdesarrollo». ¿Por qué entonces algunos de estos productos conmueven y fascinan? Creo entrever una razón: porque todas las motivaciones son falsas menos una.

EP: *¿Cuál?*

MP: La única motivación real de estos realizadores y divos es su profunda necesidad de expresión, combinada con su to-

tal fe en los modelos que administran. Y ahí se produce el milagro de la sinceridad. Ninón Sevilla no hace no hace un sólo gesto veraz, todo es imitativo, nada está enraizado en una emoción propia, vivida. Ninón mima los gestos que ha visto en las grandes trágicas del cine. Ninón es ridícula en primera instancia porque todo lo vuelve excesivo y falso, pero hay tal intensidad en su intento, cree de tal manera en los gestos admirados en alguna pantalla de su infancia, que de ridícula pasa a patética y de patética a sublime. La intensa sinceridad de su falsa concepción le redime.

EP: *¿Y los directores?*

MP: El equivalente de Ninón Sevilla en directores es Orol. Lástima que nunca hayan filmado juntos. Cuando vi *Anita de Montemar* (dirigida por Chano Urueta en 1943) creí que había llegado al *sumum*. Allí todo es de una coherencia tal en su falsedad, en su voluntad de elegancia, que se vuelve estilo, perdón, Estilo. Blanca de Castejón, inmarcesible de *soirée* a toda hora del día, René Cardona e Isabela Corona logran volverse figuras de cera, maravillosamente inanimadas y artificiales, movidas por arte de magia entre decorados del más perfectamente obvio cartón. Pero después vi *Los misterios del hampa* (Orol 44) y estaba aún más allá, porque ahí ya se habían eliminado los volúmenes, todo parecía dibujado como sobre una historieta. Un estilo historieta que se logra mantener a lo largo de hora y media de proyección. Prodigioso. Monsiváis lo había dicho ya y creí que había sido exageración.

EP: *¿Que otro Orol has visto?*

MP: Me faltan muchos. De los que he visto nombré el mejor, a mi entender porque es el más intensamente sentido por el realizador en su voluntad de elevación: quería emular nada menos que el tipo de film de gánsters que el prohibicionismo generó ya entonces (en el 1944) llevado a la cúspide y decadencia por la Warner. Otros Oroles son menos empeñosos y por lo tanto menos interesantes. Pero ya te digo, me faltan

muchos, esta noche veo el primero de la trilogía *Percal* que se llama *El infierno de los pobres*. A Borges no le hubiese gustado el título, siempre se horrorizó con los míos. En fin, pero déjame agregarte que noto en los Oroles y Uruetas también una básica habilidad narrativa. Urueta además tiene un «estro» especial para los fondos musicales, te señalo el final de *Mujer* y la escena del balcón de *La desconocida*.

EP: *¿A todos los directores mexicanos, Manuel, los ves en esa clave «imitativa»?*

MP: No, y el ejemplo mejor me lo da el «Indio Fernández». Ahí siento inspiración de primera mano, una milagrosa intuición de lo auténtico latinoamericano, de la torpeza, de lo burdo pero también de lo vital de nuestra condición de pueblos nuevos. Una inspiración sostenida a lo largo de todo un film, como en el caso de *Enamorada*. Y de los primeros 30 minutos de *Pueblerina*. Por supuesto el «Indio» ha filmado mucho, no todo de ese nivel. Así y todo algunas de sus películas menores son muy valiosas. Me llamó mucho la atención *Siempre tuya* (1950 Jorge Negrete, Gloria Marín), una operación comercial obviamente con un argumento del propio Indio plagado de clichés (una pareja de campesinos pobrísimos llega al DF, la ciudad los maltrata pero él triunfa de la noche a la mañana como cantor, el éxito lo marea, una rubia mala lo trastorna, el cantor es herido en una riña causada por ella, la rubia lo abandona moribundo, la esposa vuelve a su lado, lo cura y retornan felices al campo), ahora bien, los clichés están llevados a su última consecuencia, todo es exagerado al máximo y la historia se vuelve saga, cada fotografía se carga de fuerza mítica. A mi entender es un muy bello film... Pero te estoy diciendo cosas ya muy obvias para los mexicanos.

EP: *Cuenta más de los actores.*

MP: También son ellos mismos, no imitaciones, María (¡qué miedo tenerla de enemiga! ¡qué carácter de mujer!) Dolores (aunque sea simplemente por su rostro irrepetible) Negrete,

Infante. Pero atención, para mí son tan representativos los auténticos como los locamente imitativos, tanto en directores como actores. A propósito, hace unos meses me presenté con Moravia en la Universidad en una charla sobre cine. Yo me limité a hacerle preguntas porque estoy negado para la discusión, y menos que menos en público. Si estoy solo más o menos puedo hacer el esfuerzo de pensar, pero no discutiendo, porque el pensamiento del otro, aunque me parezca errado, siempre me interesa al punto de seguirlo... y estimularlo para que complete sus volutas. Un astrólogo me dijo que es propio de mi signo: Capricornio, porque logramos desdoblarnos y vivir el pensamiento del otro, y que por eso puedo ser novelista, porque puedo meterme en la cabeza de otros, de los personajes. En fin, a lo mejor es simple timidez, la cuestión es que en una discusión me bloqueo. Y una de las preguntas que le hice a Moravia fue la siguiente. Si los divos que habían interpretado personajes suyos los habían en alguna oportunidad robustecido con su carga «estelar». Moravia no se detuvo a pensar, le molestó mi pregunta porque detesta a los divos y contestó que las grandes estrellas habían traicionado a sus personajes como Brigitte Bardot en *El desprecio* y Sophia Loren en *Dos mujeres*. Él odia a las divas porque las ha conocido de cerca y ha sufrido con sus desplantes, pero lo que se discute es el «fulgor» de la estrella, no su carácter en la vida real. En fin, no es eso todo, agregó que las estrellas existían porque en ellas descargaba el público su enfermizo afán de exhibicionismo. Ay... las cosas que hay que oír. Yo en ese momento sentí tal mazazo, tal descarga de no sé qué, de ERROR, que me quedé anonadado, por lo tanto mudo. Era muy fácil contestar, porque las estrellas existen por las mismas razones que existían los mitos griegos, que es la necesidad de exaltar o humano. ¿Qué más legítimo? Ya para degradarnos bastan los Kissinger, los Wallace, los Berias, los Pinochet ¿no? Moravia llegó a negar el genio de Greta Garbo. Sucede muy a menudo a la gente que ha tenido que lidiar con creadores temperamentales, bueno, que ya no los puedan juzgar exclusivamente por lo que dan en la pan-

talla. Además, y esto es fundamental, los divos existen y son reconocidos en la medida en que son creativos, sus rostros, sus tics, logran establecer en la pantalla o en el escenario...climas, espesores expresivos tan válidos como los que puede lograr el autor con el diálogo o el director con su cámara.

Continuará...

III Parte: 24 de octubre de 1974

Según Carlos Monsiváis, Manuel Puig es un innovador con piel de folletínista. Así lo dijo en febrero de 1973 en la librería del Sótano en una entrevista pública hecha a Manuel Puig acerca de tema: «El cine y la Literatura». En sus novelas *Boquitas Pintadas* y *La traición de Rita Hayworth*, dijo Monsiváis en esa memorable entrevista pública: «Manuel Puig ni está por encima ni a un lado de sus personajes, no los critica, no los defiende, dispone de un vigoroso sentido del humor: usa el idioma popular, no es anacrónico. Puig es uno de los primeros escritores latinoamericanos que reaccionan ante la inferiorización de un sexo por el otro. La tónica de sus libros es la resistencia a la autoridad». Y Monsiváis tiene razón. Puig a lo largo de su vida y de su obra se ha manifestado en contra del machismo, en contra del sojuzgamiento de la mujer, y esto siempre sale a colación en cualquier plática con el novelista Manuel Puig:

EP: *¿Tú crees que un actor, Manuel, puede ser autor de sus películas?*

MP: Sí, en el caso de Garbo es evidente. De ella es la fuerza creadora dominante en sus filmes. Marilyn también domina sus filmes. María Félix cuando se desata también. Por ejemplo *Sonatas* (Bardem, 1957) es un filme sin estilo hasta que en la segunda parte aparece María Félix. Me interesan también ciertas grandilocuencias de Dolores del Río, que se las pretende descartar como lastres del cine mudo. ¿Lastre? ¿Por qué no

herencia enriquecedora? ¿Es que solo se admite un estilo realista de actuación? ¿Es qué está prohibido experimentar con otros estilos? ¿Qué fascismo es ese? De veras hay una tendencia tan autoritaria en la crítica en general, que me eriza, la misma actitud existe con los géneros menores, y de los subgéneros (todo ese ámbito del mal gusto) ya mencionados. El crítico los trata como se trata a la mujer en los países machistas, es decir se goza con ellas pero no se las respeta. ¿Qué clase de esquizofrenia es esa? Fascismo puro.

EP: *Veo que a la menor provocación hablas de machismo. ¿Vuelves a tratar el tema en tu nueva novela?*

MP: Sí, creo que las relaciones entre autoritarios y sometidos son el tema fundamental de mis obras. Ahora lo vuelvo a tratar, claro. Más precisamente en esta novela nueva trato de analizar la masculinidad, tal como se la entiende, o se la ha entendido hasta ahora. La masculinidad, con lo que implica de fuerza y regodeo en el poder, me parece la escuela perfecta del fascismo. La masculinidad está a la derecha. Y lo peor de todo es que el hombre que se gradúa en esa escuela no es como se pretende, un producto de la naturaleza, facultado por esta última para someter a cualquier ser más débil que se le ponga a tiro. Es un enfermizo producto histórico-cultural. La fuerza, la invulnerabilidad, son ilusiones que se sustentan solamente si en la situación dada interviene un sometido, un explotado. La masculinidad es una máscara una capucha del Ku-Klux-Klan. Oculto por miedo a la muerte, un miedo infantil a los accidentes, cómo te puedo explicar... es el miedo de aceptar lo vulnerable de la condición humana, sometida a lo imprevisto, a las enfermedades, a la muerte en fin de cuentas. Yo creo que toda lucha de clases debe pasar antes por una revisión del concepto de masculinidad, porque es en la relación hombre-fuerte/mujer-débil, que se le toma el gusto a la prepotencia. Es un vicio, una adicción, el gusto por el mandato. Y otra plaga en su contrapartida, el vicio de la sumisión. Que en política desemboca en el culto de la personalidad, en la sumi-

sión ante una figura que todo lo resuelve, una figura paternal mágica, como fue el caso de Hitler y Mussolini. Por todo eso me parece muy positivo el movimiento feminista.

EP: ¿Qué haces, Manuel, además de escribir tu cuarta novela?

MP: Ayer me cayó la primera parte de *The Buenos Aires Affair* en brasileño para revisar. Es tedioso, pero debo hacerlo. Acabo de revisar la versión italiana *Fattaccio a Buenos Aires* y la francesa (*Les Mystères de Buenos Ayres*) y me faltan la norteamericana y la portuguesa porque en Portugal no pueden usar la Brasileña, hay demasiadas diferencias dialectales y aun de sintaxis entre las dos lenguas. Los demás idiomas por suerte los desconozco, nos arreglamos con cartero con los traductores. Pero *The Buenos Aires Affair* es menos complicada que las anteriores.

EP: Nos hablaste de adaptaciones y no de traducciones ¿qué querías decir?

MP: Sí, con *Boquitas Pintadas* sobre todo hablo de adaptación. Había muchos localismos y el problema fundamental de las letras de las canciones tangos y boleros (archiconocidos en Latinoamérica y España) que influían sobre el lenguaje de los personajes. Eso hubo que sugerirlo de algún modo por medio de canciones equivalentes, como en la Argentina, donde está ambientada la acción. En Estados Unidos sí hubo ese furor, vía Xavier Cugat, etc. y las letras en inglés de «Frenesí», «Perfidia» y otros boleros son todavía recordados. Los títulos de la novela tuvieron que seguir a los cambios de canciones y así fue que en Italia *Boquitas Pintadas* se llamó *Una frase, un rigo appena*, en Francia *Le plus beau tango du monde* y en Estados Unidos *Heartbreak tango*. Otro dolor de cabeza fue el capítulo en que una gitana adivina la suerte con cartas españolas, desconocidas fuera de nuestros países. Debí escribir todo con cartas de póker y siguiendo las significaciones que en cada país tienen esos naipes. Pero por suerte *The Buenos Aires Affair* es más fácil.

EP: *De todos modos es la novela tuya que más problemas te ha traído.*

MP: Creo que sí. Debía salir el año pasado simultáneamente publicada por Mortiz en México, por Seix Barral en España y por Sudamericana en Argentina. En España fue prohibida antes de aparecer, en la Argentina a los pocos meses de publicada fue prohibida por la Municipalidad de Buenos Aires y en algunas provincias. La única edición sin problema ha sido la mexicana.

EP: *¿A qué se debe tanto reparo?*

MP: El tema es desagradable, fundamentalmente se cuentan las miserias de la soledad sexual. Creo que es algo que todos en algún momento debemos sufrir, en fin... la cuestión a todos atañe y es muy dolorosa. En la Argentina se vendió mucho, pero no gustó, molestó profundamente. Además fue publicada en un momento de euforia nacional, mayo del '73, o sea el mes del retorno del peronismo, y mi visión conflictiva de Buenos Aires fue juzgada inoportuna por el público en general. Yo sentí ese rechazo antes que el de las autoridades.

EP: *¿Esa novela se basa en algún hecho real?*

MP: Vagamente. Es la más imaginativa de todas mis novelas. Me interesaba trabajar con dos protagonistas que ejemplificaran cada uno un caso límite. Ambos son posibilidades más y creo que de todos. Leo es un sádico a pesar suyo, y Gladys es una masoquista ídem. Ninguno de los dos puede actuar libremente, salvo en algunas circunstancias muy favorables, son productos de una educación equivocada. Ambos en su adolescencia se han sentido avergonzados de sus crecientes necesidades sexuales, y en este terreno propicio desafortunados episodios de iniciación amorosa los lleva a identificar para siempre sexo con violencia. Cerca de los 40 años se conocen, y se encargan de destruirse mutuamente.

EP: *Como la cuentas no es como yo la recuerdo.*

MP: Sí, ese es el contenido, pero para contarla le di la forma de novela policial, así de algún modo podía entretener al lector, al mismo tiempo que le contaba una historia tan negra. Tengo pavor de aburrir. Me parece una inmoralidad. Soy un convencido de que la amenidad no está reñida con la profundidad. Además mi formación es cinematográfica, y de ahí proviene un gusto por hacer espectáculo. Te aclaro esto un poco más: cuando digo que mi formación es cinematográfica no tengo en cuenta mis diez años de trabajo en los sets de cine y aledaños, sino mis primeras impresiones estéticas, cuando niño, que fueron cinematográficas. Cine de Hollywood de años '30, con más exactitud. Y en cine o en teatro, en el espectáculo, hay una necesidad de atrapar ya la atención del público, porque todo se desenvuelve en un espacio de tiempo determinado y no hay lugar para distracciones, mientras que en literatura se puede cerrar el libro y retornar la lectura, después, o volver atrás sin ningún pasaje muy denso no se capta de entrada. Y del cine me quedó ese gusto por la implacabilidad del relato, que no permite fatigas. Al mismo tiempo no me gusta dar todo ya masticado al lector, y quiero que me acompañe con una lectura crítica.

EP: *Eso suena algo contradictorio, acláramelo un poco.*

MP: Veamos ¿Por dónde empiezo? Bueno, por lo que motiva mis novelas. Siempre he empezado mis trabajos llevado por la necesidad de aclararme problemas personales. Por ejemplo a la primera, *La traición de Rita Hayworth*, la empecé cuando estaba por cumplir 30 años, me encontraba en una bancarrota moral y material y sentí la necesidad de contarme la historia de mi infancia para ver si allí estaban las claves de mi fracaso. Era una investigación, sólo tenía datos dispersos, y esos mismos datos los presenté al lector, sin escribir una sola línea en tercera persona.

EP: *¿Por qué evitaste la tercera persona?*

MP: Porque implica una visión de las cosas, un punto de vista mejor dicho, o sea un juicio. La tercera persona es casi inevitablemente omnisciente y yo no estaba seguro de lo que quería decir, sólo tenía datos, recuerdos de conversaciones escuchadas, ante todo. Y reproduce esas conversaciones. Al lector le presenté todos esos datos, del modo más ameno posible, pero dejándole a él la tarea de ordenarlos y extraer una conclusión de todo eso. Quiero que el lector tenga una participación activa, que vaya reflexionando a medida que avanza en la lectura.

EP: *Pero eso ¿no obliga justamente a cerrar el libro para reflexionar, o volver atrás para atar cabos sueltos?*

MP: Trato de que no sea necesario. Los datos tendrían que ser suministrados de manera tal, que se van encadenando e iluminándose entre sí. Ahí está la dificultad de construcción para mí. Pero ese es uno de los aspectos de la escritura que más me interesa, el de la pura narración.

(Manuel Puig es hoy por hoy uno de los escritores más comentados tanto en Europa como en América Latina. Autor de 42 años de edad, apenas comienza su carrera literaria y el cine le ha dado un ritmo y un tono a su prosa que no suelen tener otros escritores; el hecho de haber seguido los cursos del Centro Sperimentale de Roma, le hizo adquirir una definitiva madurez en el proceso narrativo. Por esto, Manuel Puig es hoy en día uno de los escritores latinoamericanos más solicitados y uno de los que más interés suscita entre la crítica y el público lector).

FIN

Bibliografía

I. Obras de Manuel Puig publicadas

Novelas

(1968): LA TRAICIÓN DE RITA HAYWORTH, Buenos Aires, Jorge Álvarez. En francés: LA TRAHISON DE RITA HAYWORTH. Trad. Laure Guille-Bataillon, París, Gallimard, 1969. En inglés: BETRAYED BY RITA HAYWORTH. Trad. Suzanne Jill Levine, Nueva York, Dutton, 1971. En italiano: IL TRADIMENTO DI RITA HAYWORTH. Trad. Enrico Cicogna, Milán, Feltrinelli, 1972. En alemán: VERRATEN VON RITHA HAYWORTH: ROMAN, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1968. Ha sido publicada en Argentina, Francia, Estados Unidos, España, Canadá, Italia, Holanda, Brasil, Hungría, Alemania, Japón, Portugal, Polonia, Inglaterra, Cuba, Turquía.

(1969): BOQUITAS PINTADAS. FOLLETÍN, Buenos Aires, Sudamericana. En portugués: BOQUINHAS PINTADAS, trad. Joel Silveira, Río de Janeiro, Sabiá, 1969. En italiano: UNA FRASE, UN RIGO APPENA. Trad.: Enrico Cicogna, Milán, Feltrinelli, 1971. En francés:

LE PLUS BEAU TANGO DU MONDE. Trad. Laure Guille-Bataillon, París, Denoël, 1972 (Gallimard 1987). En inglés: HEARTBREAK TANGO. Trad. Suzanne Jill Levine. Nueva York, Dutton, 1973. En alemán: DER SCHÖNSTE TANGO DER WELT: EN FORTSETZUNGSROMAN. Trad. Adelheid Hanke-Schaefer, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986. Ha sido publicada en Argentina, Francia, Estados Unidos, España, Canadá, Italia, Holanda, Brasil, Hungría, Alemania, Portugal, Polonia, Inglaterra, Turquía, República Checa, Eslovenia, Finlandia, Israel, Rumanía.

(1973): THE BUENOS AIRES AFFAIR. NOVELA POLICIAL, Buenos Aires, Sudamericana. En francés: LES MYSTÈRES DE BUENOS AIRES. Trad. Didier Coste, París, Seuil, 1975. En inglés: THE BUENOS AIRES AFFAIR, A DETECTIVE NOVEL. Trad. Suzanne Jill Levine, Nueva York, Dutton, 1976. En portugués: THE BUENOS AIRES AFFAIR. Trad. Gloria Rodríguez, Río de Janeiro, Codecrí, 1975. En italiano: FATTACCIO A BUENOS AIRES: ROMANZO. Trad. Enrico Cicogna, Milán, Feltrinelli, 1973. Ha sido publicada en Argentina, Francia, Estados Unidos,

- España, Canadá, Italia, Holanda, Brasil, Alemania, Japón, Inglaterra, Turquía, Suecia, México.
- (1976): EL BESO DE LA MUJER ARANA**, Barcelona, Seix Barral. En inglés: **KISS OF THE SPIDER WOMAN**. Trad. Thomas Colchie, Nueva York, Random, 1979. En francés: **LE BASIER DE LA FEMME-ARAIGNÉE**. Trad. Albert Bensoussan, París, Seuil, 1979. En italiano: **IL BACIO DELLA DONNA RAGNO**. Trad. Angelo Morino, Turín, Einaudi, 1978. En portugués: **O BEIJO DA MULHER ARANHA**. Trad. Gloria Rodríguez, Río de Janeiro, Codecri, 1981. En alemán: **DER KUSS DER SPINNENFRAU**. Trad. Anneliese Botond, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981. Ha sido publicada en Argentina, Francia, Estados Unidos, España, Canadá, Italia, Holanda, Brasil, Alemania, Japón, Taiwán, Inglaterra, Turquía, Dinamarca, Israel, Noruega, Suecia, Grecia.
- (1979): PUBIS ANGELICAL**, Barcelona, Seix Barral. En francés: **PUBIS ANGELICAL**. Trad. Albert Bensoussan, París, Gallimard, 1981. En inglés: **PUBIS ANGELICAL. A Novel**. Trad.: Elena Burnet, Nueva York, Vintage, 1986. En portugués: **PÚBIS ANGELICAL**. Trad. José Sanz, Río de Janeiro, Rocco, 1981. En italiano: **PUBE ANGELICALE**. Trad. Angelo Morino, Turín, Einaudi, (1980). En alemán: **DIE ENGEL VON HOLLYWOOD: ROMAN**. Trad. Anneliese Botond, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989. Ha sido publicada en Argentina, Francia, Estados Unidos, España, Canadá, Italia, Holanda, Brasil, Alemania, Japón, Inglaterra, Yugoslavia, Noruega.
- (1980): MALDICIÓN ETERNA A QUIEN LEA ESTAS PÁGINAS**. Barcelona, Seix Barral. En inglés (versión original): **Eternal Curse on the Reader of these Pages**, Nueva York, Random, 1982. En francés: **MALÉDICTION ÉTERNELLE À QUI LIRA CES PAGES**. Trad. Albert Bensoussan, París, Gallimard, 1984. En italiano: **QUESTE PAGINE MALEDETTE**. Trad. Angelo Morino, Turín, Einaudi, 1983. En portugués: **MALDIÇÃO ETERNA A QUEM LER ESTAS PÁGINAS**. Trad. Luiz Ottavio Barreto Leite, Río de Janeiro, Nova Fronteira, 1983. En alemán: **VERDAMMT, WER DIESE ZEILEN LIEST**. Trad. Lieselotte Kolanoske, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992. Ha sido publicada en Argentina, Francia, Estados Unidos, España, Canadá, Italia, Brasil, Alemania, Japón, Inglaterra, Turquía, Israel.
- (1982): SANGRE DE AMOR CORRESPONDIDO**, Barcelona, Seix Barral. En portugués (versión original con revisión de Luiz Ottavio Barreto Leite): **SANGUE DE AMOR CORRESPONDIDO**, Río de Janeiro, Nova Fronteira, 1982. En inglés: **BLOOD OF REQUITED LOVE**. Trad. Jan Grayson, Nueva York, Vintage, 1984. En francés: **SANG DE L'AMOUR PARTAGÉ**. Trad. Albert Bensoussan, París, Belfond, 1986. En italiano: **SANGUE DI AMOR CORRISPOSTO**. Trad. Angelo Morino, Turín, Einaudi, 1986. En alemán: **HERZBLUT ERWIDERTER LIEBE**. Trad. Karin Von Schweder, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1987. Ha sido publicada en Argentina, Francia, Estados Unidos, España, Canadá,

Italia, Brasil, Alemania, Inglaterra, Suecia, Grecia.

(1988): CAE LA NOCHE TROPICAL, Barcelona, Seix Barral. En francés: TOMBE LA NUIT TROPICALE. Trad. Albert Bensoussan, París, Borgeois, 1990. En inglés: TROPICAL NIGHT FALLING. Trad. Suzanne Jill Levine, Nueva York, Simon & Schuster, 1991. En italiano: SCENDE LA NOTTE TROPICALE. Trad. Angelo Morino, Milán, Mondadori, 1989. En alemán: BEI EINBRUCH DEL TROPISCHEN NACHT. Trad. Lieselotte Kolanoske, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995. Ha sido publicada en Argentina, Francia, Estados Unidos, España, Canadá, Italia.

Otros libros publicados

(1983): EL BESO DE LA MUJER ARAÑA (adaptación escénica)/ Bajo UN MANTO DE ESTRELLAS, Barcelona, Seix Barral. En inglés: THE KISS OF THE SPIDER WOMAN. Trad. Alan Baker, Nueva York, Norton, 1994. En francés: LE BASIER DE LA FEMME-ARAINGÉE. ADAPTATION THÉÂTRALE, París, Louvain, 1987. En italiano: IL BACIO DELLA DONNA RAGNO. Trad. Angelo Morino, Turín, Einaudi, 1988. BAJO UN MANTO DE ESTRELLAS. En inglés: Under a Mantle of Stars, a Play in Two Acts. Trad. Ronald Christ, Nueva York, Lumen, 1985. En italiano: Stelle del firmamento. Trad.: Angelo Morino, Turín, Einaudi, 1988. En alemán: Unter einem Sternenzelt. Trad. Dagmar Ploetz, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986. En portugués: Quero, se estrenó en el Teatro Ipanema de Río de Janeiro en agosto de 1982.

(1985): RECUERDO DE TIJUANA/ LA CARA DEL VILLANO, Barcelona, Seix Barral, con prólogo del autor. En italiano: RICORDO DI TIJUANA L'IMPOSTORE. Trad. Angelo Morino, Turín, La rosa, 1980.

(1993a): ESTERTORES DE UNA DÉCADA. Nueva York '78, Barcelona, Seix Barral. En italiano. AGONIA DI UN DECENNIO. Trad. Angelo Morino, Palermo, Sellerio, 1984. La edición española contiene además una segunda sección: BYE BYE BABILONIA.

(1993b): LOS OJOS DE GRETA GARBO. Trad. José Amícola, Barcelona, Seix Barral. En italiano (versión original): GLI OCCHI DI GRETA GARBO. Introd. de Giordano Bruno Guerri, Milán, Leonardo, 1991.

(1997): MISTERIO DEL RAMO DE ROSAS. Cuidado e introd. Graciela Goldchluk y Julia Romero, Rosario, Beatriz Viterbo (Contiene BAJO UN MANTO DE ESTRELLAS/ EL MISTERIO DEL RAMO DE ROSAS). Ed. En italiano: MISTERO DEL MAZZO DI ROSE. Trad. e introd. Angelo Morino, Milán, Mondadori, 1987. En inglés: MISTERY OF THE ROSE BOUQUET. Trad. Allan Baker, Londres, Faber, 1988.

(1998a): LA TAJADA/ GARDEL, UMA LEMBRANÇA (texto en español). Cuidado e introd.: Graciela Goldchluk y Julia Romero, Rosario, Beatriz Viterbo. En italiano: TANGO DELLE ORE PICCOLE, Turín, Einaudi, 1983, con introducción del autor y seguido de «Un pensiero triste da ballare» de Angelo Morino.

(1998b): TRISTE GOLONDRINA MACHO/ AMOR DEL BUENO/ MUY SEÑOR MÍO. Cuidado e introd.: Graciela Goldchluk y Julia Romero, Rosario, Beatriz Viterbo. En italiano: TRISTE RONDINE MASCHIO. Trad. Angelo Morino, Einaudi, 1988.

(2004a): UN DESTINO MELODRAMÁTICO. ARGUMENTOS. Buenos Aires, El cuenco de plata. (Graciela Goldchluk comp.). Contiene: «Un destino melodramático», «Pájaros en la cabeza», «Opium Tale», «El lugar sin límites», «Serena», «El beso de la mujer araña» (proyecto de guión), «El beso de la mujer araña» (versión para musical), «Escrito en las estrellas», «El amuleto de la buena suerte», «Claudia Muzio (un relato ficcional de su vida y su carrera)».

(2004b): LOS 7 PECADOS TROPICALES. Buenos Aires, El cuenco de plata. (Trad. Gabriel Matelo. El original es de 1986, THE SEVEN TROPICAL SINS). Contiene además: MUESTRAS GRATIS DE HOLLYWOOD COSMÉTICOS (1974), y PUBIS ANGELICAL (1980, versión original de Manuel Puig, sin las modificaciones introducidas en el film).

(2005): QUERIDA FAMILIA: TOMO 1. CARTAS EUROPEAS (1956-1962). Compilación, prólogo y notas: Graciela Goldchluk. Asesoramiento cinematográfico Italo Manzi. Buenos Aires, Entropía.

(2006): QUERIDA FAMILIA: TOMO 2. CARTAS AMERICANAS (1963-1983). Compilación, prólogo y notas: Graciela Goldchluk. Asesoramiento

cinematográfico Italo Manzi. Buenos Aires, Entropía.

(2009): TEATRO REUNIDO. Prólogo de Jorge Dubatti. Buenos Aires, Entropía. Contiene: EL BESO DE LA MUJER ARAÑA, BAJO UN MANTO DE ESTRELLAS, MISTERIO DEL RAMO DE ROSAS, TRISTE GOLONDRINA MACHO, UN ESPÍA EN MI CORAZÓN (inédito).

Artículos, cuentos, relatos breves

(1984): «Publish and be killed», en «Writers and Repression», INDEX OF CENSORSHIP, vol. 13, N° 5, octubre, (28-31).

(1989): «Buenos Aires: Tales from the Urban Centers of Tomorrow», en OMNI 12.1, (60-62).

(1990): «El error gay», en EL PORTEÑO, Año IV, Buenos Aires, setiembre; (32-33).

(1996): «Un destino melodramático». Julia Romero Comp., en ORBIS TERTIUS, Año I, N° 2/3, Univ. Nac. de La Plata; (248-249).

(1998): «Serena». Graciela Goldchluk Comp., en HISPAMÉRICA. REVISTA DE LITERATURA. Año XXVII, N° 80/81, (113-130).

(1998): «Gratas veladas de sociedad». Julia Romero Comp., en HISPAMÉRICA. Op. cit.: (131-146).

(1998): «Chistes argentinos o el último tango en Venezuela», en GNOMO: LITERATURA & HISTORIETA, Buenos Aires, Año I, N° 1, (16-19).

Guiones filmados

- (1974): BOQUITAS PINTADAS. Dir.: Leopoldo Torre Nilsson (Arg.), drama. Intérpretes: Alfredo Alcón, Marta González, Luisina Brando, Leonor Manso, Mecha Ortiz.
- (1978): EL LUGAR SIN LÍMITES. Dir.: Arturo Ripstein (Méx.), drama. Intérpretes: Roberto Cobo, Gonzalo Vega, Ana Martín, Lucha Villa. Puig no aparece en los créditos (la explicación se incluye en el prólogo LA CARA DEL VILLANO/ RECUERDO DE TIJUANA). Es adaptación de la novela homónima de José Donoso.
- (1982): PUBIS ANGELICAL. Dir.: Raúl de la Torre (Arg.), drama. Intérpretes: Graciela Borges, Alfredo Alcón.

Publicaciones geneticistas

MATERIALES INICIALES PARA LA TRAICIÓN DE RITA HAYWORTH. José Amícola comp.; G. Goldchluk, J. Romero y R. Páez colaboradoras. La Plata: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literarias, Publicación especial Orbis Tertius Nº 1, 1996. (Contiene los guiones BALL CANCELED, VERANO ENTRE PAREDES y LA TAJADA). EL BESO DE LA MUJER ARAÑA. Edición crítica. José Amícola y Jorge Panesi coordinadores. Colección Archivos: 42. Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; San Pablo; Lima; Guatemala; San José; Caracas: ALLCA XX, 2002.

Textos inéditos

(según la fecha estimada de escritura)

- (1961a): CAST (argumento cinematográfico en colaboración con Mario Fenelli).
- (1961b): ROSE APPASSITE PER APOLLO (argumento cinematográfico en colaboración con Mario Fenelli).
- (1976): SAD FLOWERS OF OPIUM (guión).
- (1977): «Noche de estreno» (argumento).
- (1978): URGE MARIDO (guión).
- (1978): PILÓN. LÍRICA CUMANÁ (comedia musical).
- (1979): «Guión con boxeador» (argumento).
- (1984): «Historia con pescador» (cuento).
- (1985): TANGO MUSIK (guión).
- (1989): VIVALDI (guión).

Reportajes y conferencias

Amícola, J. y Engelbert, M. (1981): «Seminario sobre la obra de Manuel Puig en la Universidad de Göttingen (Alemania)», en Amícola 1992 (257-286).

García Ramos, J. M. (coord.) (1991): MANUEL PUIG. Semana de Autor sobre Manuel Puig realizada del 24 al 27 de abril de 1990 en el Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica.

Garduño Ramírez, R. (1978): «El cine, una visión escapista de la realidad en la literatura de Manuel Puig», México (el recorte

está extraído del archivo Puig, no se consigna el nombre de la publicación).

Montero, R. (1989): «Querría volver como una mirada sin cuerpo», para EL PAÍS, de Madrid, reproducido en PÁGINA/12, Buenos Aries, el 6 de enero.

Poniatowska, E. (1974): «Entrevista a Manuel Puig», en Novedades, México DF, 19; 23 y 24 de octubre. Se publicó también en BRÚJULA. PERIÓDICO DE ARTES. PUBLICACIÓN MENSUAL DEL CENTRO DE ARTE MODERNO. Edición especial dedicada a Manuel Puig, Año 6, Nº 50, Quilmes, Argentina.

Sanz, L. y Anabitarte Rivas, H. (1979): «Manuel Puig: no puedo prescindir de alusiones políticas», Madrid, 31 de mayo, 5 (el recorte está extraído del archivo Puig, no se consigna el nombre de la publicación).

S/F (1978): «Un desafío permanente y vertiginoso», en TIEMPO, México, 11 de setiembre (60-62).

Tuñón, A. (1979): «La experiencia de *Pubis angelical* fue muy dolorosa», reportaje a Manuel Puig por en AJOBLANCO, julio (23-26).

II. Sobre Manuel Puig

Documentación sobre la vida y la obra

Goldchluk, G. (1997): «Cronología de la producción escrita de Manuel

Puig», en LA LITERATURA ES UNA PELÍCULA (139-167).

Jill-Levine, S. (2002): MANUEL PUIG Y LA MUJER ARAÑA. Buenos Aires, Planeta/ Seix Barral.

Martí-Peña, G. (1997): MANUEL PUIG ANTE LA CRÍTICA. BIBLIOGRAFÍA ANALÍTICA Y COMENTADA. Frankfurt am Mairn: Vervuert/ Madrid, Iberoamericana.

Martínez, M. (2004): PUIG, 95% DE HUMEDAD. Filme documental. Puig, M. y Goldchluk, G.: Archivo digital Puig, digitalización del conjunto de los manuscritos de Manuel Puig a cargo de Mara Puig, con asesoramiento crítico de Graciela Goldchluk.

Romero, J. (2006): PUIG POR PUIG. Imágenes de un escritor. Madrid, Iberoamericana.

Trabajos críticos sobre la obra de Puig

Aíra, C. (1991): «El sultán», en PARADOXA. LITERATURA/ FILOSOFÍA. año VI, Nº 6 (27-29).
— (1995): «La prosopopeya», leído en Rosario en octubre, mimeo. Publicado en la sección «Inéditos» de la página web de Zunino y Zungri (fecha de publicación 30/12/2003). Enlace: <http://www.beatrizviterbo.com.ar/zunino/ineditos.php>

— (2001): DICCIONARIO DE AUTORES LATINOAMERICANOS. Buenos Aires, Emecé.

Amícola, J. (1992): MANUEL PUIG Y LA TELA QUE ATRAPA AL LECTOR. Buenos Aires, GELA.

- (2002): «*Hell Has No Limits: de Donoso a Puig*», mimeo, para una publicación en preparación compilada por Dieter Ingenschay de la Universidad Humboldt de Berlín.
- Amícola, J. y Speranza, G. (comp.) (1998): ENCUESTRO INTERNACIONAL MANUEL PUIG. Rosario-La Plata, Beatriz Viterbo-Centro de Teoría y Crítica Literaria.
- Bacarisse, P. (1992): IMPOSSIBLE CHOICES: THE IMPLICATIONS OF THE CULTURAL REFERENCES IN THE NOVELS OF MANUEL PUIG. Calgary, University of Calgary Press.
- Balderston, D. (2002): «Sexualidad y revolución: en torno a las notas de *El beso de la mujer araña*», en Puig, EBMA. Colección Archivos (564-573).
- Bocchino, A. (2003): «Sobreescrituras. *La cara del villano como el espejo*», en LAS MENINAS. CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. N° 634, abril (31-40).
- Campos, R. (1998): «Los rostros de la ilusión: Metamorfosis y desdoblamiento en la intertextualidad fílmica de *El beso de la mujer araña*», en Amícola y Speranza (259-270).
- (2002): «I'm ready for my close up», los ensayos de la heroína, en Puig, EBMA. Colección Archivos (535-550).
- Corbatta, J. (1988): MITO PERSONAL Y MITOS COLECTIVOS EN LA LITERATURA DE MANUEL PUIG. Madrid, Orígenes.
- Dabove, J. P. (1994): LA FORMA DEL DESTINO: SOBRE EL BESO DE LA MUJER ARAÑA DE MANUEL PUIG. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Echavarren, R. (1998): «Identidad versus vapor», en Amícola y Speranza (245-236).
- (2002): «Género y géneros», en Puig, EBMA. Colección Archivos (456-461).
- García Ramos, J. M. (1996): LA NARRATIVA DE MANUEL PUIG. (POR UNA CRÍTICA EN LIBERTAD). Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna.
- Giordano, A. (1998): «La serie Arlt-Cortázar-Puig», en Amícola y Speranza (61-69).
- (2001): MANUEL PUIG. LA CONVERSACIÓN INFINITA. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Goldchluk, G. (1997): «Una literatura rara», en LA LITERATURA ES UNA PELÍCULA. REVISIONES SOBRE MANUEL PUIG, Lorenzano, Sandra (coord.). México DF, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, Universidad Autónoma de México (61-74).
- (2000): «Exilio y travestismo, los escritos mexicanos de Puig», en SEXUALIDAD Y NACIÓN, Daniel Balderston (ed.). Colección Biblioteca de América. Pittsburgh: Instituto Internacional del Literatura Iberoamericana (153-171).
- (2001): «El legado banal. Una lectura geneticista de la relación entre cine y literatura en los textos de Manuel Puig», en LITERATURA ARGENTINA: PERSPECTIVAS DE FIN DE SIGLO. Compilado por Sergio Pastormerlo y María Celia Vázquez.

- Buenos Aires, Eudeba, Universidad Nacional del Sur (497-506).
- Jill-Levine, S. (1991): «Between Cultures: *Boquitas pintadas into Heartbreak tango*», en THE SUBVERSIVE SCRIBE. TRANSLATING LATIN AMERICAN FICTION. Minnesota, Graywolf Press (123-133).
- Kerr, L. (1987): SUSPENDED FICTIONS. READING NOVELS BY MANUEL PUIG. Urbana- Chicago, University of Illinois Press. (En particular 2002: «La política de la seducción, *El beso de la mujer araña*», traducido por la autora en Puig, EBMA, Colección Archivos, 641-675).
- (1992): «The Dis-Appearance of a Popular Author: Stealing Around Style with Manuel Puig's *Pubis angelical*», en RECLAIMING THE AUTHOR. FIGURES AND FICTIONS FROM SPANISH AMERICA, Durham-Londres, Duke University Press (89-110).
- Lorenzano, S. (coord.) (1997): LA LITERATURA ES UNA PELÍCULA. REVISIONES SOBRE MANUEL PUIG. México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos de la UNAM.
- Lorenzo Alcalá, M. (1992): MANUEL, MARÍA Y MANUEL. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- Mercado, T. (1994): «No me digas adiós», en La letra de lo mínimo. Rosario, Beatriz Viterbo.
- «Lecturas de escritores» (1998): en ENCUENTRO INTERNACIONAL MANUEL PUIG (11-16).
- Morino, A. (2002): «La capelina de Leni», en Puig, EBMA, Colección Archivos (449-455).
- Muñoz, E. M. (1987): EL DISCURSO UTÓPICO DE LA SEXUALIDAD EN MANUEL PUIG. Madrid, Pliegos.
- Rosenkrantz, G. (1999): EL CUERPO INDÓMITO. ESPACIOS DEL EXILIO EN LA LITERATURA DE MANUEL PUIG. Buenos Aires, Simurg.
- Speranza, G. (2000): MANUEL PUIG. DESPUÉS DEL FIN DE LA LITERATURA. Buenos Aires, Norma.
- Zapata, M. (1999): L'OEUVRE ROMANESQUE DE MANUEL PUIG. FIGURES DE L'ENGERMEMENT. Paris-Montreal, L'Harmatan.
- Sobre crítica genética*
- Derrida, J. (1994): MAL DE ARCHIVO. UNA IMPRESIÓN FREUDIANA. Madrid, Trotta, 1997 (Conferencia pronunciada en Londres el 5 de junio de 1994 con el título «El concepto de archivo. Una impresión freudiana». Traducción de Paco Vidarte).
- Derrida, J., Contat, M. *et al.* (1995): «Archive et brouillon. Table ronde du 17 Juin 1995», en /Pourquoi la critique génétique? //Méthodes, théories/. (Michel Contat y Daniel Ferrer compiladores), Paris, CNRS Editions, 1998:189-209 (Traducción realizada por Anabela Viollaz para el seminario «Escrituras argentinas»).
- Goldchluk, G. (2002): «Distancia y contaminación. Estudio crítico

- genético de la fase redaccional», en *EL BESO DE LA MUJER ARAÑA*. Edición Archivos.
- Grésillon, A. (1994): *ÉLÉMENTS DE CRITIQUE GÉNÉTIQUE. LIRE LES MANUSCRITS MODERNES*. Paris, Presses Universitaires de France.
- Grésillon, A. y Werner, M. (comp.) (1985): *LEÇONS D'ÉCRITURE. CE QUE DISENT LES MANUSCRITS. HOMMAGE À LOUIS HAY*. París, Minard (Lettres modernes).
- Hay, L. (1993): «La escritura viva», en *Filología*. (5-23) (Traducción de María Inés Palleiro).
- Lois, É. (1988): «Estudio filológico preliminar» de Güiraldes, Ricardo, *DON SEGUNDO SOMBRA* (volumen coordinado por Paul Verdevoye), 2da. ed. París; Madrid, Colección Archivos, 2 (XXIII-LXV).
- (2001): *GÉNESIS DE ESCRITURA Y ESTUDIOS CULTURALES. INTRODUCCIÓN A LA CRÍTICA GENÉTICA*. Buenos Aires, Edicial.
- Lois, É. (comp.) (1994): *FILOLOGÍA*, II, 1-2 Volumen dedicado a crítica genética. Buenos Aires, Instituto de Filología y literaturas hispánicas «Dr. Amado Alonso».
- Mitterand, H. (1985): «Avant-Propos», en Grésillon y Werner, *LEÇONS D'ÉCRITURE. CE QUE DISENT LES MANUSCRITS (I-XV)*.
- Panesi, J. (1996): «José Amícola (y colaboradoras). Manuel Puig. Materiales iniciales para *La traición de Rita Hayworth*», reseña, en *ORBIS TERTIUS*, I, 2-3. La Plata, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (374-377).
- Romero, J. (2002): «Los posibles narrativos. Estudio crítico genético de la fase prerredaccional», en Puig, EBMA, Colección Archivos: XXXIII-LIII (También introducción a los pre-textos y notas críticas).

Bibliografía general citada

- Adorno, T. (1984): *TEORÍA ESTÉTICA*. Buenos Aires, Hispamérica (1ra. ed. en alemán 1970. Traducción de Fernando Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez).
- Aguilar, G. (2002): «Caetano Veloso, un Orfeo desafinado», en *MILPALABRAS*, 4, primavera-verano. Asociación Madres de Plaza de Mayo (1995): *Historia de las Madres de Plaza de Mayo*. Buenos Aires, Ediciones Asociación Madres de Plaza de Mayo.
- Avellaneda, A. (1983): *EL HABLA DE LA IDEOLOGÍA. MODOS DE RÉPLICA LITERARIA EN LA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA*. Buenos Aires, Sudamericana.
- (1986): *CENSURA, AUTORITARISMO Y CULTURA: ARGENTINA 1960-1983*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Bajtín, M. (1993): *PROBLEMAS DE LA POÉTICA DE DOSTOIEVSKI*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económico (1ra. ed. en ruso 1977. Traducción de Tatiana Bubnova 1986).

- Balletbo, A., Capmany, M. A. et al. (1977): *LA LIBERACIÓN DE LA MUJER. AÑO CERO*. Buenos Aires, Granica (1ra. ed. en castellano 1972, 1ra. ed. en francés 1970).
- Benjamin, W. (1989): *DISCURSOS INTERRUPTIDOS I*. Madrid, Taurus (1ra. ed. en alemán: 1972. Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre.). Especialmente 1933: «Experiencia y pobreza»: 165-163; y 1937: «Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs» (87-139).
- Blanchot, M. (1992): *EL ESPACIO LITERARIO*. Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós.
- Bocchino, A. (2001): *CASO RAYUELA. LAS TRAMAS DE UN ARDID*. Mar del Plata, Estanislao Balder.
- Castillo Zapata, R. (1993): *FENOMENOLOGÍA DEL BOLERO*. Caracas, Monte Ávila.
- Cirlot, J. E. (2000): *DICCIONARIO DE SÍMBOLOS*. Madrid, Siruela (1ra. ed.: 1958).
- Contant, M. et Ferrer, D. (1998): *POURQUOI LA CRITIQUE GÉNÉTIQUE? MÉTHODES, THÉORIES*. Paris, CNRS Éditions.
- Cortázar, J. y Barrenechea, A. M. (1983): *CUADERNO DE BITÁCORA DE RAYUELA*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Chocrón, I. (1972): *LA REVOLUCIÓN*. Caracas, Tiempo Nuevo.
- de Diego, J. L. (2001): *¿QUIÉN DE NOSOTROS ESCRIBIRÁ EL FACUNDO? INTELLECTUALES Y ESCRITORES EN ARGENTINA 1970-1986*. La Plata, Al Margen.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1997): *MIL MESETAS. CAPITALISMO Y ESQUIZOFRENIA*. Valencia, Pre-textos (1ra. ed. en francés 1980. Traducción de José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta).
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Edición electrónica. Versión 21.1.0, Espasa Calpe, 1995. ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS. Número dedicado a Géneros cinematográficos, año 6, Nº 19, junio-octubre 1999, México, UNAM.
- Foucault, M. (1971): «Nietzsche, la genealogía, la historia», en *Idem, MICROFÍSICA DEL PODER*. Madrid, La Piqueta, 1992 (3ra. ed. Edición y traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría).
- García, G. y Aviña, R. (1997): *ÉPOCA DE ORO DEL CINE MEXICANO*. México DF, Clío.
- García Riera, E. (1971): *HISTORIA DOCUMENTAL DEL CINE MEXICANO. ÉPOCA SONORA*. México DF, Ediciones Era (En especial Tomo III, 1945-1948).
- Giordano, A. (2002): «Cortázar en los 60: ensayo y autofiguración», mimeo (leído en la Universidad de La Plata, el 25 de setiembre).
- Goldchluk, G. (2001): «Más mujeres que matan», en *REVOLUCIÓN Y CULTURA*. Nº 3, mayo-julio, La Habana (15-20).
- González Tuñón, R. (1973): *El violín del diablo/ Miércoles de ceniza*. Buenos Aires, La Rosa Blindada.
- Hutchcon, L. (1991): *A THEORY OF PARODY, THE TEACHINGS OF*

- TWENTIETH-CENTURY ART FORMS. London, Routledge (1ra. ed. 1985).
- Jameson, F. (1989): DOCUMENTOS DE CULTURA, DOCUMENTOS DE BARBARIE. LA NARRATIVA COMO ACTO SOCIALMENTE SIMBÓLICO. Madrid, Visor (Título original: THE POLITICAL UNCONSCIOUS. NARRATIVE AS A SOCIALLY SYMBOLIC ACT, 1989. Traducción de Tomás Segovia).
- Kaplan, C. (1996): QUESTION OF TRAVEL. POSTMODERN DISCOURSES OF DISPLACEMENT. Durkham-Londres, Duke University Press.
- Lamarr, H. (1968): ÉXTASIS Y YO. México, Grijalbo.
- Ludmer, J. (1999): EL CUERPO DEL DELITO: UN MANUAL. Buenos Aires, Perfil.
- Manzi, I. (2002): «María Félix: el último mito», en CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Nº 629, Madrid, noviembre.
- Melville, H. (1983): BARTLEBY, EL ESCRIBIENTE. Barcelona, Bruguera (1ra. ed. en inglés, 1856. Traducción y prólogo de Jorge Luis Borges).
- Monsiváis, C. (1974): «José Alfredo Jiménez. No vengo a pedir lectores (Se repite el disco por mi puritiita gana)», en AMOR PERDIDO. México, Biblioteca Era, [1977].
- Néret, G. (1999): «Simbolismo secesionista y mujeres fatales», en KLIMT. Colonia-Londres-París-Madrid-Nueva York-Tokio, Taschen Verlag.
- Panesí, J. (2000): «La garúa de la ausencia», en CRÍTICAS. Buenos Aires, Norma.
- Passeron, J.-C. (1991): «La ilusión del mundo real: *-grafía, -logía, -normía*», en LO CULTO Y LO POPULAR. MISERABILISMO Y POPULISMO EN SOCIOLOGÍA Y EN LITERATURA, Grignon y Passeron. Buenos Aires, Nueva Visión (1ra. ed. en francés, 1989. Traducción de María Sonderegger, revisada por los autores).
- Rudni, S. (1984): DE PROFESIÓN PERIODISTA. Buenos Aires, de la Flor.
- Rulfo, J. (1997): EL GALLO DE ORO Y OTROS TEXTOS PARA CINE (Presentación y notas de Jorge Ayala Blanco). México, Era.
- Salinas, P. (1933): LA VOZ A TI DEBIDA, en POESÍA. Madrid, Alianza, 1980.
- Sarlo, B. (1983): «Literatura y política», PUNTO DE VISTA Nº 19. Buenos Aires, diciembre (8-11).
- Sosnowski, S. (comp.) (1988): REPRESIÓN Y RECONSTRUCCIÓN DE UNA CULTURA: EL CASO ARGENTINO. Buenos Aires, Eudeba.
- Veraldi, G. (1986): LA NOVELA DE ESPIONAJE. México, Fondo de Cultura Económica.
- Voloshinov, V. (1981): «El discurso en la vida y el discurso en la poesía. (Contribución a una poética sociológica)», Todorov, Tzvetan, MIKHAIL BAKTINE. LE PRINCIPE DIALOGIQUE. Paris, Seuil. WEBSTER DICTIONARY, EN ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. Formato CD-Rom, Copyright 1994-1999.

Películas citadas

- ALLÁ EN EL RANCHO GRANDE.
Dir.: Fernando de Fuentes, 1936
(Méx.). Intérpretes: Tito Guízar, René Cardona, Esther Fernández.
- ARGELIA/ ALGIERS. Dir.: John Cromwell, 1938 (EE.UU.), drama romántico. Intérpretes: Charles Boyer, Hedy Lamarr, Sigrid Gurie.
- AVENTURERA. Dir.: Alberto Gout, 1950 (Méx.). Intérpretes: Ninón Sevilla, Tito Juno, Andrea Palma.
- CAMARADA X/ COMRADE X. Dir.: King Vidor, 1940 (EE.UU.). Intérpretes: Hedy Lamarr, Clark Gable.
- CAMELIA. Dir.: Roberto Gavaldón, 1954 (Méx.). Intérpretes: María Félix, Carlos Navarro.
- CAT PEOPLE/ LA MARCA DE LA PANTERA. Dir.: Jacques Tourneur, 1942 (EE.UU.). Intérpretes: Simone Simon, Kent Smith, Tom Conway, Jane Randolph.
- EL LUGAR SIN LÍMITES. Dir.: Arturo Ripstein, 1978 (Méx.), drama. Intérpretes: Roberto Cobo, Gonzalo Vega, Ana Martín, Lucha Villa.
- EL GALLO DE ORO. Dir.: Roberto Gavaldón, 1963 (Méx.). Intérpretes: Ignacio López Tarso, Lucha Villa, Marcelo Busquets.
- EL GRAN VALS/ THE GREAT WALTZ. Dir.: Luis Duvivier, Victor Fleming, 1938 (EE.UU.). Intérpretes: Luise Rainer, Fernand Gravey, Miliza Korjus.
- El otro. Dir.: Arturo Ripstein, 1984 (Méx.). Intérpretes: Juan Ignacio Aranda, Rafael Sánchez Navarro.
- EL PUENTE DE WATERLOO/
WATERLOO BRIDGE. Dir.: Mervyn LeRoy, 1940 (EE.UU.). Intérpretes: Vivien Leigh, Robert Taylor.
- FANDO Y LIS. Dir.: Alejandro Jodorowsky, 1963 (Méx.). Intérpretes: Sergio Kleiner, Diana Mariscal.
- LA MUJER DE TODOS. Dir.: Julio Bracho, 1946 (Méx.). Intérpretes: María Félix, Armando Calvo.
- LA HISTORIA SE HACE DE NOCHE/
HISTORY IS MADE AT NIGHT. Dir.: Frank Borzage, 1937 (EE.UU.). Intérpretes: Charles Boyer, Jean Arthur.
- LOS CONSPIRADORES/ THE CONSPIRATORS. Dir.: Jean Negulesco, 1944 (EE.UU.). Intérpretes: Hedy Lamarr, Paul Henreid, Sydney Greenstreet.
- MARÍA CANDELARIA. Dir.: Emilio Fernández, 1944 (Méx.). Intérpretes: Dolores del Río, Pedro Armendáriz.
- PECADORA. Dir.: José Díaz Morales, 1947 (Méx.). Intérpretes: Ramón Armengod, Emilia Guiú, Ninón Sevilla.
- Salón México. Dir.: Emilio Fernández, 1949 (Méx.). Intérpretes: Marga López, Miguel Inclán.
- SMILING THROUGH/ LA LLAMA ETERNA. Dir.: Sidney Franklin, 1932 (EE.UU.). Intérpretes: Norma Shearer, Fredric March y Leslie Howard.
- ZU NEUEN ÜFERN/ SE TRATA DE UNA DAMA. Dir.: Douglas Sirk, 1937 (Alem.), drama. Intérpretes: Zarah Leander, Willy Birgel, Viktor Staal, Carola Höhn.

Este libro aborda los manuscritos de Manuel Puig como restos arqueológicos de una escritura capaz de mostrar sus heridas, sus marcas de exilio. El escritor nómada que siempre volvía a Buenos Aires ve interrumpido su diálogo con el lector: un teléfono que suena para proferir una amenaza hace eco con otros que no responden. Esto sucede en 1974 y la primera respuesta de Puig es una novela dialogada que comienza con la emblemática frase: «A ella se le ve que algo raro tiene». Refugiado en México, nuestro escritor se prodiga en guiones cinematográficos y comedias musicales, pero en 1979 surge otra de sus novelas raras, aquella que la crítica se empeñó en leer como la de una mujer internada que tiene sueños. Los manuscritos no sólo muestran lo evidente, que es la primera novela argentina en la que aparece una Madre de Plaza de Mayo, sino que ayudan a ver hasta qué punto *Pubis angelical* propone un nuevo régimen de representación en el que el realismo es una cuestión de géneros que acá se resuelve por el lado de la alta costura.

